Reflexiones en torno a la labor curatorial y pedagógica del museo

Fernando Antonio Rojo Betancur

Investigación Científica

FONDO EDITORIAL ITM

Reflexiones en torno a la labor curatorial y pedagógica del museo

Fernando Antonio Rojo Betancur

Investigación Científica

FONDO EDITORIAL ITM

REFLEXIONES EN TORNO A LA LABOR CURATORIAL Y PEDAGÓGICA DEL MUSEO

REFLEXIONES EN TORNO A LA LABOR CURATORIAL Y PEDAGÓGICA DEL MUSEO

Fernando Antonio Rojo Betancur

Rojo Betancur, Fernando Antonio

Reflexiones en torno a la labor curatorial y pedagógica del museo / Fernando Antonio Rojo Betancur -- Medellín --Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.

(Investigación científica)

Incluye referencias bibliográficas

1. Curaduría de museos 3. Museos -- Aspectos educativos I. Tít. II. Serie

069 SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

Reflexiones en torno a la labor curatorial y pedagógica del museo

© Instituto Tecnológico Metropolitano

Edición html: 978-958-8743-99-8

Diciembre 2016

Edición epub: 978-958-5414-52-5

Edición pdf: 978-958-5414-53-2

Enero 2019

AUTOR

Fernando Antonio Rojo Betancur

DIRECTORA EDITORIAL

Silvia Inés Jiménez Gómez

COMITÉ EDITORIAL

Jaime Andrés Cano Salazar, PhD.

Silvia Inés Jiménez Gómez, MSc.

Eduard Emiro Rodríguez Ramírez, MSc.

Viviana Díaz, Esp.

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Juana María Alzate Córdoba

ASISTENTE EDITORIAL

Viviana Díaz

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Alfonso Tobón Botero

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Museo de Ciencias Naturales de la Salle - ITM

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

Sello Editorial Fondo Editorial ITM

Calle 73 No. 76A 354

Tel.: 440 5100 Ext. 5197-5382

http://fondoeditorial.itm.edu.co

www.itm.edu.co

Medellín – Colombia

Las opiniones originales y citaciones del texto son de la responsabilidad del autor. El ITM salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre el autor.

Diseño epub:

Hipertexto – Netizen Digital Solutions

CONTENIDO

Presentación

Introducción

CAPÍTULO 1. LOS MUSEOS

1.1 Los museos como experiencia significativa

1.2 La mirada pasiva y contemplativa

1.3 La museo-pedagogía y la investigación curatorial de acervos patrimoniales artísticos: diálogos culturales e interdisciplinariedad

1.4 Prácticas curatoriales, museos y visitantes

1.5 Los museos y el tiempo libre

1.6 La motivación de las inteligencias múltiples en los museos

1.7 El Museo de Ciencias Naturales de La Salle y su Área de Estudios en Educación

1.7.1 Qué son los museos

1.7.2 El Museo Universitario de Ciencias Naturales de la Salle del Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM, de Medellín

1.8 Las tecnociencias, las humanidades y el arte en los proyectos científicos, curatoriales y museográficos de los museos universitarios

1.9 La curaduría y la museo-pedagogía: la labor del curador como educador y la investigación del patrimonio

CAPÍTULO 2. ACTIVIDADES, TALLERES Y ANEXOS

2.1 Actividades y talleres individuales y grupales

2.1.1 Diseño

2.1.2 Guion

2.1.3 Lectura

2.1.4 Cuestionario

2.1.5 Panel

2.2 Anexos

2.2.1 Anexo 1. Microcurrículo de la asignatura Arte, ciencia, museos y curaduría

2.2.2 Anexo 2. Red de conceptos, temas y contenidos del microcurrículo de la asignatura Arte, ciencia, museos y curaduría

2.2.3 Anexo 3. Programas de pregrado de las universidades CES y EAFIT de Medellín que tienen transversalidad con las artes visuales o el campo de las artes en general

2.2.4 Anexo 4. Índice tentativo del guion curatorial museológico (científico/historiográfico) y museográfico (cedulario)

2.2.5 Anexo 5. Instructivo para el ejercicio de un informe valorativo y crítico sobre una exposición

Conclusiones

Referencias

Notas al pie

TABLAS

Tabla 1. Identificación de la asignatura según la codificación del ITM

Tabla 2. Saberes de la asignatura según la codificación del ITM

Tabla 3. Resultados del aprendizaje: criterios para la evaluación e indicadores de competencias de la asignatura según la codificación del ITM

Tabla 4. Estrategias metodológicas de la asignatura según la codificación del ITM

PRESENTACIÓN

Este es un texto reflexivo en el que se desarrollan varios planteamientos e instrumentos en relación al ejercicio educativo y a las prácticas curatoriales en el museo, abordando tópicos como el tiempo libre, los visitantes en los museos, la museología y museografía críticas, las inteligencias múltiples, las tecnociencias, las humanidades y el arte, la educación y la práctica curatorial para la interpretación del patrimonio y las colecciones artísticas (insumos para el diseño de visitas guiadas, curadurías, guiones, museo-pedagogía, crítica curatorial y museográfica).

Este ejercicio proviene de un proyecto de investigación denominado «La pedagogía como campo profesional y disciplinar: acervos para la construcción del área de estudios en educación del Museo de Ciencias Naturales de La Salle». Código del proyecto de investigación: P14130. Proyecto que hace parte del Grupo de Investigación Artes y Humanidades, de la línea de investigación: Museos, patrimonio y memoria, del programa de Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM, ciudad de Medellín, Colombia.

INTRODUCCIÓN

El propósito investigativo que determina el desarrollo de este libro consiste en diseñar un instrumento teórico y museo-pedagógico aplicable a la interpretación, re-significación y divulgación del patrimonio; esto a través de un proceso investigativo y mediante la generación de herramientas metodológicas que puedan ser implementadas en las prácticas curatoriales y educativas de cualquier museo.

La pertinencia del material bibliográfico que apoya el aparato crítico del libro, así como de los cuatro productos que se derivan de esta investigación (artículo, cartilla, libro y microcurrículo), sirven de soporte para la malla curricular del Programa de Pregrado de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitanao en Medellín, y como recurso necesario de contenidos propios de asignaturas especificas del programa, como: Museo y pedagogía, Museología e historia de los museos, Museografía, Curaduría, Historiografía de la crítica del arte, Crítica del arte, Política de gestión de colecciones e Historia del arte contemporáneo.

Los cuatro productos resultantes del proyecto atienden el objetivo general del mismo: diseñar un instrumento teórico y museo-pedagógico aplicable a la interpretación, re-significación y divulgación del patrimonio; esto a través de un proceso investigativo y mediante la generación de herramientas metodológicas que puedan ser implementadas en las prácticas educativas del Museo de Ciencias Naturales de La Salle del ITM, y de otros museos con otras tipologías u otros campos del saber como las artes, la antropología, la historia, etc.

Por tanto, se hace necesario indagar diversas fuentes bibliográficas, así como articular estas inquietudes académicas con el aprendizaje desde la propia experiencia de trabajo en un museo universitario. Se logra, además, diseñar un instrumento con herramientas críticas para que el visitante del museo, galería o espacio independiente, pueda realizar una valoración a la curaduría, museología y museografía que se encuentre, después de realizar la visita a una exposición artística, permanente o temporal. Esto, en la idea de permitir adquirir criterios de lectura e interpretación respecto a los discursos curatoriales y los montajes expositivos, en diferentes museos o salas de exposición de la ciudad de Medellín, y así poder valorar la manera cómo es interpretado el patrimonio cultural, a través de la traducción discursiva que se hace en la forma de una narrativa espacial.

El instrumento se diseña a partir de algunos textos de museología y sus autores, que lo soportan y complementan (Rodrigo Witker, Fernando López Barbosa, Eilean Hooper-Greenhill, Michael Belcher, Philip Yenawine, Maria del Carmen Sanchez Mora, Luis Alonso Fernández, Lucio Lara Plata, Joan Santacana, entre otros), e incluye recomendaciones para valorar aspectos como: el tema y el título de la exposición, la eficacia y claridad del montaje expositivo, la contextualización y pertinencia de la exposición, el lenguaje museográfico de los objetos, con sus niveles de interpretación en el espacio museal, el concepto, los textos, rótulos y cedularios, el guion museológico científico, el guion museográfico y sus apoyos o dispositivos, el discurso curatorial, el corpus de obra y la vinculación y homologación de los objetos con las imágenes y los textos, el espacio museal, el equipo de trabajo y de apoyo científico e

investigativo, la difusión de la muestra, entre otros elementos.

En lo posible se trata de suscitar, mediante el ejercicio que surge de este instrumento, las condiciones adecuadas en cuanto a la activación de prácticas discursivas que ameriten un importante y muy buen grado de complejidad teórica y de profundidad crítica, en lo concerniente a la lectura del espacio, los objetos, las imágenes, los textos o cédulas, el montaje museográfico y el recorrido por la exposición.

El trabajo del curador también es objeto de crítica y valoración conceptual o estética por parte del público visitante a los museos, ya que en su ejercicio como profesional, estructura en las exposiciones un lenguaje propio y una semántica particular, y como difusor de los acervos y colecciones, los investiga e interpreta a la luz de unos recursos semánticos que publica y que son susceptibles de ser valorados por los visitantes y por el periodismo cultural calificado. Así, mediante este libro el visitante puede empoderarse conceptualmente, gracias a diversas herramientas discursivas que le ayudan a realizar su propia valoración de la curaduría de la exposición que visita, e incluso su propia curaduría con el corpus de obra, el discurso y la museografía.

En cuanto al contexto de aplicación de este insumo investigativo, los productos de este proyecto incluyen textos reflexivos en los cuales se desarrollan varios planteamientos y se generan insumos e instrumentos, en relación al ejercicio educativo y las prácticas curatoriales en el museo, para facilitar los procesos de interpretación del patrimonio y las colecciones artísticas (insumos para el diseño de visitas guiadas, curadurías, guiones, museo-pedagogía, crítica curatorial y museográfica). La población que se puede beneficiar directamente con los productos es precisamente el personal de los museos, como las dependencias o departamentos de curaduría y proyectos curatoriales (guiones e investigación), museología, museografía, montaje, educación (guías e intérpretes, las tecno-ciencias, las humanidades), estudios de público, comunicaciones, mercadeo, tienda, extensión, centros de documentación y administrativos, así como el variado público visitante del museo. Así mismo, existe un aparato crítico

conceptual y teórico muy valioso, pertinente y actualizado, que apoya el desarrollo de los temas abordados en el libro y sus productos resultantes.

El proyecto surge de la necesidad de pensar en el nivel de profesionalización que debe alcanzar hoy día la labor curatorial y el museo-pedagógico en las industrias culturales, llámense estas museos de ciencias, tecno-ciencias, o humanidades; o llámense casas de la cultura o galerías comerciales de arte. En esta parte es clave, por parte del autor, la experiencia y el conocimiento en el tema y en los campos del saber atinentes al proyecto (desde lo experiencial o teórico): la museología, curaduría e historia del arte contemporáneo; y sumado esto las capacitaciones impartidas en los campos de la curaduría (y guionismo curatorial), la museología y la museografía, a curadores de la ciudad de Medellín y de otras ciudades del país, así como publicaciones realizadas en esas áreas (museología, museografía y estudios iconológicos).

Un producto adicional digno de mencionar, en lo concerniente al impacto que esta investigación ha propiciado y ha logrado, es la ponencia en el VI Encuentro latinoamericano de bibliotecarios, archivistas y museólogos – EBAM: «Archivos, bibliotecas y museos de América Latina: realidades y tendencias que transforman la sociedad», Medellín, Colombia, del 24 al 26 de septiembre de 2014 (ITM). La ponencia se tituló: «Reflexiones en torno a las prácticas curatoriales en el museo: boceto de un modelo para la crítica curatorial del visitante». En dicho evento se visibilizó, difundió y socializó un avance del proyecto en un momento dado del proceso, en vista de que algunos de los apartados teóricos del corpus capitular del libro, como producto principal, permitían la construcción de la ponencia. El fragmento del corpus capitular del proyecto se expuso ante pares académicos propios del contexto de los museos, las colecciones, la curaduría, y la práctica museológica y museográfica, dando pautas y herramientas para aproximar el lenguaje curatorial al visitante común del museo, mediante herramientas para que pueda comprender e interpretar la semántica de un discurso curatorial, desde el guion hasta la museografía, su puesta en escena, la interpretación de bienes artísticos patrimoniales, y mediante una mirada crítica a dicho discurso curatorial.

En el desarrollo argumental se problematiza también la relación entre las humanidades y las tecno-ciencias, en el contexto productivo de los museos y en la generación de sus prácticas discursivas. Se resalta la tendencia al uso de nuevas tecnologías en el ejercicio curatorial y museológico, en la producción e intermediación de bienes patrimoniales, que son interpretados y difundidos en el ámbito museal, y la relevancia de las tensiones que se generan a partir de este tipo de innovaciones tecnológicas en las prácticas artísticas y en la gestión cultural.

CAPÍTULO 1

Los museos

1.1 Los museos como experiencia significativa

Aprender a la luz de la reflexión sobre los problemas cotidianos, deviene en el resultado natural del aprendizaje basado en la experiencia y el hacer en contextos ordinarios, y no en el aprender per se. Así lo plantea el filósofo, pedagogo y sicólogo estadounidense John Dewey,[1] que incluye en sus propuestas metodológicas las experiencias cotidianas reales de los niños; este hecho influencia el desarrollo de los conceptos de carpeta, bitácora o dossier, para apoyar las prácticas artísticas en la educación formal básica primaria y secundaria.

Asimilar la información contenida en una obra de arte conceptual o vivenciar el arte de cualquier época, como experiencia actualizada en la propia percepción e imaginarios, muestra las grandes posibilidades de interacción sensorial con los objetos de un museo, y la polisemia de estos interpretados en una museografía. Arte y experiencia, arte y significado, arte y sentido, son elementos o factores claves para la comprensión de la realidad y de la experiencia estética como reflejo de lo cotidiano, tanto para los artistas como para los curadores y educadores en los museos (guías, pedagogos, investigadores, incluso científicos)[2].

Lo estético no reviste un carácter meramente contemplativo. Hoy día, mediante metalenguajes complicados o la no comprensión –para su correcta interpretación pedagógica– de los acervos patrimoniales de los museos, podría generarse una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética. En las obras de arte subyacen experiencias estéticas humanas significativas o simplemente «experiencias», como lo explica Dewey:

En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Puesto que la obra de arte real es lo que

el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. Además, la perfección misma de esos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que obstruyen una visión fresca. Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica, se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva. Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros. En esta tesitura se impone una primera tarea para el que pretende escribir sobre la filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia, que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia. […] Cuestiones adventicias, como el placer de colectar, de exponer, de poseer y exhibir, simulan valores estéticos. La crítica resulta afectada por esto. Se aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto. […] El arte es una cualidad que impregna una experiencia; no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. En ella, un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos se hacen estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico hacia su consumación. El material mismo es ampliamente humano. […] el material de la experiencia estética en el ser humano –humano en conexión con la naturaleza de la que es una parte– es social. La experiencia estética es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan (Dewey, 2008 pp. 3-4 y 11).

Es preciso que el curador y el equipo pedagógico de los museos interactúen frecuentemente con el contexto exterior del espacio museal, considerando en sus propósitos de interpretación patrimonial las prioridades y la cotidianidad de las

personas que consumen culturalmente los productos ofertados allí. Dewey (2008) enfatiza la experiencia vivencial de las cosas o de los objetos artísticos: «las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia», su significación.

En cuanto al sentido y significado de la producción cultural en los museos, el trabajo curatorial pedagógico no puede ser ajeno a los lenguajes y expresiones culturales del contexto social, ya que no son sólo un espacio más que posibilita el aprendizaje, sino que deben permitir la interacción con el entorno inmediato, para establecer dialécticas y semantizaciones novedosas de los objetos; además, deben comprenderse los referentes temáticos inmediatos de los artistas, así como el motor de los significados de su producción, muchas veces in situ.

Los museos deben confrontar la realidad social e histórica en contexto y evitar los anacronismos en la manera como interpretan sus acervos y colecciones; de igual modo, no pueden desligarse de la cotidianidad de sus visitantes, jóvenes o adultos. Curador y museógrafo deben considerar, para el diseño de su iconografía o abecedario visual, la imaginería y el consumo cultural, así como la cultura visual del público mayoritario: los comics, periódicos y revistas que lee –su estructura y diagramación–, los juegos virtuales y los videojuegos, su familiaridad con acontecimientos históricos, económicos, geopolíticos o sociales, los programas, telenovelas y películas que prefiere ver en la televisión o el cine, las series televisivas por cable, las redes sociales, los videos musicales, los documentales y las imágenes de la Internet; también son relevantes el lenguaje corporal y las modas. Todos estos elementos configuran imaginarios dinámicos y cambiantes, que los museos no pueden desconocer.

Los museos deben reflejar el imaginario y la idiosincrasia de sus visitantes mayoritarios pero sin ser chovinistas, dado que ellos también son un referente importante para el turismo cultural global que proviene de otros lugares, con otros imaginarios y bagaje cultural. La clave está en convertir lo propio en un lenguaje universal, que trascienda nacionalismos exacerbados y endogámicos. Si los visitantes se sienten atraídos por la iconografía, las políticas expositivas, los lenguajes museográficos y las metodologías de un museo, y reflejados en ellos,

el éxito está garantizado; además, se refuerza el sentido de pertenencia, es decir, el carácter identitario de un colectivo social.

Los artistas, el equipo pedagógico de los museos y sus visitantes propician la construcción de significado, mediante un papel activo y dinámico. La entidad museística es un constructo que fortalece el tejido social y tiene un compromiso con la sociedad, que entrama un carácter educativo y transfiere en sus prácticas artísticas y culturales el sentido de la creación artística.

Así, como el acceso a los museos permite la construcción de significado en las experiencias de sus visitantes, es labor de los primeros optimizar esas experiencias y sumarles calidad, cada vez que una exposición o una tarea impactan positivamente una muestra significativa del público habitual. Al respecto, Silverman[3] anota lo siguiente:

Los visitantes «construyen significado» a través de un proceso constante de remembranza y conexión. Como desde hace mucho lo ha demostrado la teoría educativa, tanto la percepción como el aprendizaje se basan en la acomodación de nueva información en estructuras y marcos de referencia ya existentes. En los museos la gente intenta ubicar lo que encuentra (sea esto un texto, un objeto o una perspectiva) dentro del contexto de su experiencia. De esta manera la memoria puede ser vista como el mecanismo fundamental de la construcción de significado. La memoria y la experiencia pasada moldean lo que un individuo percibe y experimenta en el presente. Al hacer conexiones relevantes, los visitantes de los museos se apoyan en tres ámbitos o experiencias particulares: 1) conocimientos especiales; 2) normas y expectativas; y 3) situaciones y eventos de la vida. […] Los estudios de visitantes, así como la observación informal en galerías, sugieren que a través de la memoria los visitantes recuperan experiencias pasadas, particularmente de los tres ámbitos mencionados anteriormente, para moldear el significado del presente. […] La naturaleza de los museos se presta para el relato de historias no solo por parte de los curadores y educadores, sino de los visitantes. Tres factores son fundamentales: 1) identidad individual; 2) acompañantes; y 3) motivaciones y beneficios de las actividades

de deleite (Silverman, 1999, pp. 69-70).

Los museos son una extensión del aprendizaje empírico o especializado en cualquier campo del saber, en la medida en que allí se da una diversidad de experiencias significativas con el conocimiento, a partir de la lectura que se hace de objetos y temáticas. El espacio museal posibilita celebrar todo aquello que nos hace más humanos; allí los visitantes identifican todo el poder semántico de objetos e imágenes cuyas cargas simbólicas detonan el disfrute, la capacidad de asombro y la fruición estética.

En los museos se establecen prioridades en cuanto a la elección de salas y núcleos temáticos; por ende, hay que evitar la coerción del visitante y propiciar una sensación de libertad durante el recorrido por sus salas, y el aprovechamiento de sus contenidos. Debe haber un punto de equilibrio entre el control que ejercen el orden de ideas, la línea discusiva de los textos de apoyo –que llevan un hilo conductor– y la libre elección de los visitantes entre las variadas posibilidades de lectura y recorrido.

A la museografía y la curaduría de una muestra expositiva les conviene matizar el fuerte contraste que se origina entre lenguajes científicos rigurosos o acartonados y los componentes lúdicos o mediáticos en las exposiciones, que se convierten en espacios de entretenimiento y aprendizaje. El uso de recursos tecnológicos no debe abrumar, sino ayudar a trascender de un modo agradable la mera visita contemplativa a un museo –el juego, la interactividad, la diversión, el encuentro con objetos y lenguajes familiares–, debe lograr aproximar más al contexto del lugar y ayudar a sentirse parte de él. A veces el extrañamiento que generan objetos contemplados por primera vez, sumado a lenguajes especializados y técnicos muy complicados, no permite la asimilación del recorrido, sino más bien una tortuosa experiencia con la cual no se logra identificación y que puede incluso causar rechazo. Silverman confirma esta aseveración de esta manera:

En el esfuerzo por educar a los visitantes y producir gente «museoalfabeta», que sepa cómo ver y apreciar objetos según paradigmas específicos, nosotros, como profesionales de los museos, hemos puesto demasiada atención en la tarea de proveer información a los visitantes, facilitando los discursos o aspectos tradicionales o «especializados» de los procesos de construcción de significado de los visitantes, tales como su habilidad para identificar elementos formales en las obras artísticas o proveyendo contextos históricos para los artefactos del pasado. En el proceso, las formas más personales y subjetivas en las que los visitantes construyen sentido (a través de experiencias de la vida, opiniones, imaginaciones, memorias y fantasías) son ignoradas y muchas veces invalidadas en los museos, donde tienden a ser vistas como ingenuas e inapropiadas. […] Los museos deben entender los contextos y conexiones particulares que los visitantes imponen sobre una colección, sujeto o institución particulares. […] cada museo debe comprometerse regularmente con estudios evaluativos para identificar y entender patrones en el conocimiento, experiencias y expectativas previos de sus visitantes (Silverman, 1999, pp. 74-75).

Como consumidor de la empresa cultural que es un museo, la reflexión a partir de los conceptos que se debaten en sus salas de exposición, lo lleva a afirmar su individualidad y, al igual que ocurre con las búsquedas o experiencias expresivas de los artistas que exhiben sus muestras, la experiencia museal debe suscitar en el visitante el desarrollo de la creatividad, la autoestima y el autoconocimiento, independientemente de su edad y del tema en cuestión. Es importante que el público se sienta competente en su desplazamiento, motivado en su curiosidad frente a los temas abordados y convocados por las salas, los guías y el recorrido. En otras palabras, su visita debe convertirse en un acontecimiento fascinante, provocador.

Los museos no pueden tener el mote de «lugares aburridos»; allí deben ocurrir cosas que trastoquen el interior de los seres humanos, que subviertan sus concepciones y asunciones de las cosas, los lugares y los acontecimientos. El interés en los temas que se abordan y la manera cómo los objetos son desplegados en el espacio e interpretados museográficamente, deben motivar a querer saber más y a indagar por propia cuenta. La historia y experiencia previa personal dan las herramientas para interactuar con los objetos e imágenes, para

que cada visita sea un encuentro novedoso con las manifestaciones culturales humanas. Nuevamente Silverman hace un importante aporte al respecto:

El sentido de ser individual y el deseo de afirmarlo y expresarlo contribuyen enormemente a los aspectos de significado que se activan como respuesta a los objetos y a las exposiciones. […] Los visitantes de los museos experimentan y expresan dos diferentes aspectos de su identidad cuando se relacionan con las exposiciones de un museo: «quién soy como individuo» y «quién soy como miembro de un grupo». […] El concepto de construcción de significado provee una nueva aproximación al entendimiento de las experiencias de los visitantes en los museos. Este cambio subraya el papel activo del visitante en la creación de significado de una experiencia en el museo, a través del contexto que él/ella trae consigo. […] Las diferentes respuestas que tienen las personas hacia los objetos son campos de la experiencia de la vida a los cuales deben desear referirse los profesionales de los museos e incorporarlos con mayor frecuencia. Los significados de los objetos en contextos diferentes a aquellos de los museos contribuyen de manera importante a los significados construidos por los visitantes a ellos. La alegría de ver una silla como la silla con la que uno creció, la reverencia que suscita ver un artefacto religioso, la urgencia abrumadora de tomar un instrumento musical en exhibición para hacer música con él son todas respuestas naturales que acaecen en los museos. También son respuestas que los visitantes han desarrollado y transferido de sus experiencias cotidianas con objetos a sus encuentros con objetos museísticos. Mientras que los museos que ofrecen la oportunidad de tocar los objetos están más inclinados a incorporar estos acercamientos alternativos a los objetos, todos los museos deberían considerar la posibilidad de basarse en incluir y facilitar las diferentes formas en que los visitantes responden a los objetos particulares de sus colecciones. A través de diversos procesos de evaluación y técnicas de exhibición y educación, los museos, hallándose en una nueva era, pueden trabajar para entender y acoger activamente los marcos de referencia de los visitantes, y para exaltar las muchas clases de significado que se construyen allí (Silverman, 1999, pp. 69, 71 y 76).

Los museos son espacios para celebrar la cultura y todo aquello que vale la pena conservar. Más allá de una mirada enciclopédica decimonónica, ellos activan la vida de sus bienes patrimoniales, actualizando su valor mediante lecturas

novedosas. En la labor del equipo interdisciplinar de educación, tanto el curador como el museógrafo deben atender directrices y lineamientos pedagógicos claros, cifrados de manera consistente en las políticas exhibitivas.

Los objetivos educativos de las muestras deben articularse coherentemente con la lógica semántica y conceptual de los núcleos temáticos que se desarrollan en las salas de exposición. La idea es aproximar al público mediante sus lenguajes, a partir de nuevas miradas en torno a los objetos.

Desde hace muchas décadas existe una crítica literaria, teatral, o cinematográfica, pero no ha existido una crítica museográfica hasta hace muy pocos años, si es que realmente ha existido, y aún menos una crítica museológica. No obstante, puede existir una «museología crítica» siempre que entendamos por crítica la acepción que la define como «la que juzga conforme a las reglas». Ello significa analizar las actuaciones realizadas en los museos y entornos patrimoniales en congruencia con un conjunto generalmente admitido de normas. Pero, la palabra crítica puede utilizarse también en otro sentido: estar situado en el «límite»; estar en estado crítico significa realmente esto. […] La museología y la museografía, y sus productos, el museo y sus símiles, operando sobre espacios cerrados o espacios abiertos, e incidiendo sobre todo tipo de patrimonios deben ir evolucionando hacia la creación de auténticos entornos de socialización del conocimiento que faciliten o provoquen el diálogo desmitificador, la controversia cultural, el contacto entre disciplinas, y la génesis de un nuevo discurso de la sociedad del futuro. […] se requiere un planteamiento crítico de las actuaciones patrimoniales desde el ámbito de la museología y la museografía. Es necesario denunciar sin complejos las destrucciones patrimoniales encubiertas bajo el lema de «esponjar» las ciudades históricas; los derribos de edificios valiosísimos del patrimonio industrial [o militar]; […] el tratamiento antidemocrático del patrimonio arqueológico que lo relega al uso y comprensión exclusiva de los «técnicos» y de las «personas cultas»; el tratamiento críptico que se da al arte y que incapacita a tantos ciudadanos para su goce y comprensión; el olvido de la arquitectura tradicional bajo el empuje de inmobiliarias que mueven grandes cantidades de dinero a costa de lo que debería ser patrimonio común, y, en definitiva, a las políticas patrimoniales, cuya función es aniquilar la conciencia de patrimonio. La destrucción del objeto viene

acompañada de la perversión del sujeto. Las intervenciones museológicas y los desarrollos museográficos se cuentan por desastres. Hay, en España, una «no política» holística, retrógrada y anacrónica, contra objeto y sujeto. La arcaizante y simplona cultura del hormigón y el bulldozer pugna por perpetuarse a cualquier precio contra la sociedad del conocimiento. […] La reflexión desde la museología crítica y la crítica museológica deben convertirse en instrumento, en sujeto de nuevas estrategias de intervención sobre el objeto, sobre el patrimonio, respetuosa y congruente con las necesidades de la sociedad, de la comunicación y el conocimiento (Santacana, 2006, pp. 18-21).

Las posibilidades creativas del equipo pedagógico de un museo son infinitas. Existen muchas experiencias memorables de exposiciones que permanecen gratamente en el recuerdo de un colectivo social y que dan cuenta de los riesgos expresivos y licencias semánticas de que puede disponer el grupo interdisciplinar de profesionales que desarrolla propuestas novedosas, sugestivas e impactantes.

Estas puestas en escena generan giros temáticos y dialécticos inéditos, que reactivan reflexiones en torno a las colecciones. Exposiciones muy inspiradoras re-significan los sentidos simbólicos de los objetos y dan nueva vida a los acervos museales.

El siguiente análisis de Cordero Reiman[4] sobre dos exposiciones presentadas en la galería de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA), entre 2003 y 2006, ilustra la idea de comprender la exposición de arte como una forma de comunicación e investigación, y del contexto universitario asumido como escenario en el cual el arte contemporáneo funge como dispositivo de reflexión interdisciplinaria:

A pesar del estrecho enlace con procesos de enseñanza-aprendizaje, las muestras se apartan de las tradicionales estrategias «didácticas» de muchos museos (universitarios en particular). Se parte de propuestas constructivistas, la teoría de la recepción estética, la fenomenología y la hermenéutica, entre otros

planteamientos. Se busca que los procesos de comunicación museológicos se centren en la experiencia corporal y el diálogo con la obra y el espacio, desafiando en cierto grado, el «horizonte de expectativas» para exposiciones de arte –con ambientes solemnes, edificantes y distanciados del público–, para producir nuevas experiencias de conocimiento. Se organizan espacios de interpretación para la reflexión grupal e individual donde se evidencian efectos, aciertos y retos de estas muestras, asumidas como investigación, experimentación y aprendizaje. […] Se buscó formar profesionales capaces de concebir creativamente la exposición como medio de comunicación equivalente a (y diferente de) la escritura, para crear discursos no solo sobre el arte, sino desde el arte, en interacción con el espacio, las palabras y el público. Se enfatizó la especificidad de la galería universitaria como un espacio de difusión y producción de investigación, de la exposición como un proceso de investigación no solo en su planeación, sino en el análisis que provoca. […] [En la exposición El sentido y los sentidos, UIA, 2003], se difundió en un contexto universitario el arte contemporáneo como dispositivo de reflexión interdisciplinaria. El tema de los sentidos fue seleccionado por su relación con diversos campos de estudio y conocimiento –desde la biología y la neurosicología hasta la teología, la filosofía y la historia–; también permitió un acercamiento al arte que no requería conocimiento especializado (Cordero Reiman, 2012, pp. 187-198).

La polisemia de objetos, imágenes, lenguajes y soportes, y el diálogo del texto visual cinematográfico con la literatura, la ciencia, las artes y la historia, la interacción de tópicos políticos, sicológicos, semióticos o antropológicos, pueden devenir en propuestas visuales-museográficas audaces. De hecho una exposición puede no ser exposición en el sentido estricto, convencional y tradicional de la palabra, sino más bien resultar en la forma de un texto sonoro, espacial o visual, cargado de sentido.

A juicio de Witker,[5] el lenguaje museográfico de las exposiciones presenta tres niveles de interpretación, respecto de los objetos y su montaje escenográfico y espacial: el nivel emotivo o ritual, relacionado con la producción de emociones en el espectador en el plano estético o evocativo; el nivel didáctico, en el que prevalece la información jerarquizada y abreviada a partir de mapas, diagramas y gráficos; y el nivel lúdico, en el que se busca que el visitante participe

interactivamente mediante acciones físicas, procesos y experiencias diversas (2001, p.17). Los montajes pueden combinar estos tres niveles aleatoriamente para generar un contacto sensorial más eficaz y profundo con los objetos de las colecciones interpretados en la puesta en escena museográfica.

1.2 La mirada pasiva y contemplativa

En el contexto museístico local y regional es frecuente encontrar en una sala de artes el problema de la mirada meramente pasiva y contemplativa, como única posibilidad de recepción para el visitante de los museos de artes visuales –pintura u obras bi y tridimensionales que con la sentencia «no tocar» necesariamente obligan a tomar distancia–, situación que pone en desventaja dichas exposiciones con respecto a las de los museos de ciencias, interactivos o temáticos. Por esta razón, los museos de arte deben seguir trabajando para atraer el interés de públicos nuevos y diversos, como otra alternativa de consumo cultural y de entretenimiento.

Del mismo modo, las cédulas de pie de objeto –o particulares–, con los consabidos datos lacónicos de «autor», «título», «fecha», «técnica» y «dimensiones»,[6] no informan al visitante acerca del estilo o movimiento artístico al cual pertenece la obra, del ámbito histórico ni de las influencias y referentes de otros artistas. Y aún peor es el caso de las escuetas cédulas introductorias –con extensas referencias a las empresas benefactoras de la entidad museística y sus logotipos– o de aquellas escritas en lenguajes crípticos, en las que los curadores o museólogos hacen un despliegue de vasta erudición, que distancia al espectador convencional.[7]

La utilización exclusiva de cédulas o fichas técnicas de pie de objeto limita el potencial y las posibilidades comunicativas del objeto.[8] Es preciso hacer uso de cédulas temáticas e introductorias de sala, que desglosen adecuadamente los núcleos temáticos de las subsalas –si las hubiere– y conserven el hilo conductor que ha establecido el guion curatorial. La información escrita –que no debe ser densa ni tortuosa– es un puente entre el espectador y los objetos, pues permite comprender y homologar estos últimos y extractar su polisemia. Las cédulas ponen en contexto y ayudan a comprender las manifestaciones y prácticas artísticas, en un momento histórico determinado; además, permiten entender la manera cómo es interpretado un acervo patrimonial o colección, en un discurso curatorial determinado. Aun así, las cédulas pueden suscitar respuestas

impredecibles de parte del público.

Un texto apropiado en las salas, que haga parte de un buen montaje expositivo y museográfico, refleja un discurso curatorial y una investigación previa óptimos, además de constituir un riesgo audaz, al dar una lectura novedosa a los objetos; esta lectura, aunque inédita –en el sentido de que propone nuevas y antes impensadas conexiones u homologaciones entre objetos, imágenes y textos–, no debe sobreinterpretarlos ni reducir su valor y sentido.

Los textos no son elementos accesorios ni tampoco prescindibles; por el contrario, son un detonante de la imaginación, una sugerente y transformadora visión de la elocuencia de diversos objetos –interrogada por el curador–, que entabla un diálogo sensorial con ellos. Los textos son una nueva mirada a una realidad que seguramente pasaba desapercibida y que, en la percepción del curador y el museógrafo, toman una nueva vida. Los textos en las cédulas o fichas técnicas permiten activar experiencias inesperadas o visiones desconocidas de la realidad a partir de los objetos.

Hoy día, el visitante también es considerado parte del patrimonio de los museos, pues de nada sirve un espacio arquitectónico que se muestra como un sofisticado edificio: muy seductor por fuera, pero sin público adentro. Además de ser un lugar para el debate intelectual, el divertimento y la contemplación, un museo debe ser un incitador para la imaginación y un gancho para la curiosidad. Su diseño debe invitar a entrar a él para dar cuenta de todo aquello fascinante que se puede encontrar: un viaje sensorial a través de épocas disímiles, la interpretación de prácticas culturales y de objetos de la cultura material.

Lara Plata[9] hace el siguiente comentario acerca de la función del museo actual:

Desde hace tres décadas, el museo, comprendido como institución cultural,

enfrenta una crítica creciente debido al desfase entre sus funciones –al menos formalmente asignadas o reconocidas–, su relación con los públicos diversos que lo frecuentan y los resultados que tal vínculo supone. Es justamente a partir de la denominada Mesa de Santiago de Chile, organizada por el ICOM en el año 1972, en donde los especialistas plantearon «[…] abiertamente la crisis por la que atravesaba la institución museo, ya que se había convertido en una entidad elitista, prohibitiva y burocrática». […] De 1972 a la fecha [2000] han surgido nuevas propuestas museísticas que, basadas en las críticas al museo formal y tradicional, han contemplado como eje de la planeación museal la importancia del público como la razón de ser de las acciones del museo, cambio sustantivo con relación a las concepciones anteriores, en las que prevalecía la idea de privilegiar la conservación de las colecciones como la actividad central de los museos, más que su función didáctico-expositiva (Lara Plata, 2000, pp. 69-70).

Por su parte, el curador y museólogo Ery (Khery) Camara (Senegal, 1953), que actualmente vive en México y funge como coordinador de exposiciones y registrador de obra del Antiguo Colegio de San Ildefonso, afirma: «El museo que se muestra como joya no es confiable» (Conaculta, 2001). Un museo distanciado del público, aséptico, distante y frío, no concibe la importancia del público como elemento clave y vital, que activa la razón de ser del lugar. Si un museo no tiene visitantes que aprecien sus colecciones patrimoniales, entonces no cumple con su función social ni cultural como es debido.

Los museos no son una isla ni tampoco pueden ser ajenos a las entidades culturales o sociales que los rodean –hospitales, escuelas, universidades, asilos, orfanatos, conventos, fábricas, batallones, cárceles, etc.–. Deben empeñarse en vincular estas instituciones y planear sus guiones curatoriales considerando atraer públicos de ellas, e integrándolos a sus discursos y ofertas culturales.

Las comunidades que rodean un museo deben sentirse identificadas con las obras o temas que allí se exponen. Y a su vez, un museo debe reflejar los valores y la idiosincrasia de las regiones, suscitar la apropiación del aprendizaje de sus contenidos o actividades culturales y ser un símbolo identitario para el colectivo

y el tejido social. Sus visitantes, propios o foráneos, deben adquirir un sentido de pertenencia e identificarse con él, con sus espacios, discursos, museografía y políticas exhibitivas.

Eguiarte Sakar[10] hace la siguiente anotación en relación con la percepción de los visitantes de los museos:

La apropiación del conocimiento está relacionada directamente con aspectos que probablemente dicen «algo» al receptor: son significativos desde su perspectiva de la vida. Esto solo puede lograrse a partir de una verdadera observación e interacción con los objetos y desde la experiencia estética (una percepción más completa a través de la concientización y la reflexión intelectual) en la relación espacio-cuerpo-objeto (Eguiarte Sakar, 2012, pp. 77).

Un fragmento de un comunicado del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), de México, relacionado con la manera cómo los museos pueden contribuir a la reconstrucción del tejido social en comunidades afectadas por la violencia o impactadas por la posmodernidad, complementa este postulado:

Para el curador en jefe del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Cuauhtémoc Medina González, los museos tienen una variedad de funciones del orden del conocimiento, las ciencias y las humanidades, que guardan los referentes de muchos argumentos, discursos, conocimientos, pero a su vez son lugares donde ocurren la experiencia directa y la posibilidad de la sensibilidad pública. La función del museo es clave, permite establecer una argumentación pública, un lugar de conocimiento con respecto a la creatividad contemporánea, al tiempo que es una apuesta para que lo que hoy hacemos tenga una existencia hacia el futuro, una idea de transmisión transgeneracional. […] El director del Museo Nacional de Culturas Populares, Rodolfo Rodríguez, de Conaculta, señaló que el museo ha tenido que adaptarse a los cambios del mundo en los ámbitos tecnológicos y sociales: «Ahora hay muchísimas herramientas

que enriquecen la manera en la que nos aproximamos a nuestros públicos». […] El arte y la cultura, consideran especialistas, pueden ayudar a la armonía de la comunidad y a la reconstrucción del tejido social […] Alejandra Mosco señaló que el arte y la cultura son la mejor estrategia para eliminar los problemas de la violencia: «En los ambientes urbanos hemos perdido la relación de comunidad y patrimonio. Si a nosotros desde niños nos fomentan el cuidado de nuestra comunidad o entorno, de costumbres y tradiciones, posteriormente sentiremos ese amor por las cosas que vivimos en nuestra infancia, y eso, hoy en día, se ha perdido. Los jóvenes están perdiendo ese apego, ese amor a su lugar, a sus tradiciones; si hay un problema en la comunidad, pues no importa, porque no tienen esa relación con ellos. Creo que el vínculo con el patrimonio, lo que tiene que ver con las tradiciones, la cultura y, en este caso, todo lo que difunden los museos, ayudaría a retomar estos elementos, y disminuirían la violencia y los problemas sociales que vivimos» (Conaculta, 2014).

Si un museo sólo ofrece al público exposiciones permanentes, su textualidad se irá agotando por la monotonía y lo predecible de las visitas y el flujo de visitantes será limitado. En las exposiciones permanentes se pueden propiciar diálogos interesantes con las muestras temporales y viceversa; las primeras no pueden ser ajenas a las segundas y pueden generarse puentes conceptuales a través de las visitas guiadas o del discurso curatorial. Las muestras temporales pueden llegar a atraer más público si se contextualizan apropiadamente, en relación con las aportaciones de las exposiciones permanentes.

1.3 La museo-pedagogía y la investigación curatorial de acervos patrimoniales artísticos: diálogos culturales e interdisciplinariedad

Las aproximaciones contemporáneas de diversos campos del saber hacia las evidencias culturales antiguas, tangibles e intangibles –el patrimonio material e inmaterial–, han debido recurrir a herramientas interdisciplinares para su valoración y contextualización. En la idea de reinventar el arte desde el quehacer del artista o la interpretación patrimonial del discurso curatorial en los museos, generar diálogos entre el pasado y el presente ha sido un ejercicio valioso, porque permite articular momentos históricos diferentes –contrastando imaginarios– y la producción de la cultura material de tiempos distantes, potencializando entonces nuevas miradas sobre el arte del pasado y resignificándolo.

Al remitirse al ejercicio actual de la curaduría y la lectura que esta desarrolla en torno a la producción material y artística de las culturas vernáculas, a partir de una aproximación cuyo sustrato teórico o conceptual es el campo de la etnografía, se encuentra no pocas veces que África ha sido un continente discriminado culturalmente, simplemente por su «expresividad» o «refinamiento salvaje», aunque ha producido –¿para Occidente?– piezas valiosas. Las exposiciones que se hacen en América –un continente mestizo enriquecido por la diversidad cultural– con la idea de rastrear o visibilizar la impronta y el legado cultural de África, han terminado en una interpretación exótica de esta región del planeta, a la luz de una mirada colonial decimonónica que limita y reduce su riqueza artística, una visión cliché de máscaras y tambores que olvida que hoy día se producen allí obras de arte contemporáneo, que difieren formalmente de la producción cultural ancestral, aunque son igualmente valiosas, autóctonas y originales.

Cedraschi Caverzasio,[11] curadora y autora del catálogo de la exposición África, exhibida en el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México en 2002, presenta una visión clara de la manera como Occidente ha valorado el arte africano ancestral:

Hasta ahora la percepción de África en Latinoamérica, pero también en otras regiones del mundo, ha debido atravesar el tamiz de la mirada europea. […] En mayor o menor medida, todas las colecciones, con excepción quizá de las llevadas a cabo con base en investigaciones etnográficas, se forman siguiendo principios de selección arbitrarios, dictados generalmente por el gusto estético o un interés particular del coleccionista, lo que conlleva enormes lagunas en todos los niveles, desde el contenido hasta la calidad de las piezas. Los museos creados durante el período colonial albergan las mejores colecciones en cuanto a calidad y cantidad; sin embargo, generalmente concentran preponderantemente los objetos coleccionados en las áreas geográficas de su dominio colonial, por lo que sus colecciones carecen de representatividad y variedad acerca de otras partes del continente. […] En un museo de arte concebido desde un punto de vista occidental, el significado propio de cada expresión artística, que incluye no solamente sus formas y funciones, sino también el conjunto de valores que lo justifican, se pierde en una masa indiferenciada de objetos. Cuando se exhiben, las máscaras y esculturas se inmovilizan, se cosifican y pierden fuerza, puesto que están alejadas de la matriz cultural que las generó y les daba su razón de existir. […] A pesar de lo mucho que se ha escrito y reflexionado sobre el llamado «arte primitivo», el reconocimiento de la existencia de gente que vive, piensa y crea de manera diferente es todavía muy pobre. En historia del arte los términos de referencia siguen siendo la escultura griega y la pintura europea u oriental, que marcan el modelo por excelencia; evidentemente el arte africano no responde a clasificaciones tales como «naturalismo» o «clasicismo», ya que se sitúa fuera de la tradición occidental que hace que estos conceptos tengan sentido. No es sorprendente que los primeros admiradores del arte de culturas no europeas hayan surgido al margen de la academia y en abierta rebeldía hacia las corrientes estéticas de finales del siglo pasado [el siglo XIX]. Artistas como Matisse, Picasso, Kandinsky «descubren» las artes de África y Oceanía precisamente por su búsqueda de soluciones plásticas diferentes, un cambio drástico en el concepto de las formas. No sabían nada o casi nada de las culturas que crearon las tallas que tanto los impresionaron, pero tampoco era importante para su búsqueda estética. […] En general, sin embargo, nuestra fascinación por el «primitivismo» y los objetos «exóticos», a los cuales atribuimos una serie de valores que no son intrínsecos a las obras, tales como «espontaneidad», «instinto primigenio», o «libertad de creación», es el resultado de nuestro particular proceso cultural. En un mundo donde el progreso tecnológico sigue siendo considerado como la única y mejor manera de sobrevivencia y desarrollo, las

creencias evolucionistas no desaparecen tan fácilmente. El arte etnográfico es visto como un reflejo de un pasado muy remoto, un remanente de un estadio temprano de la evolución humana, o la expresión de una cultura congelada en el tiempo. El término «primigenio» o «primitivo» es entendido en el sentido de «más simple» o «más temprano» en términos evolutivos. En ambos sentidos el término es engañoso; en cuestiones relacionadas con la religión, así como con el arte, no hay pueblos «más simples», sino solo pueblos con tecnologías más simples que las nuestras. La vida «imaginativa» y «emocional» de los hombres es rica y compleja, siempre y en todas partes (Cedraschi Caverzasio, 2002, pp. 6-7).

Las estéticas de cada época y cada civilización son indistintamente legítimas y válidas. Para valorar la producción cultural de una población o de un colectivo social en un lugar remoto, no siempre aplican las escalas de valor particulares, porque difieren los modos de pensamiento; es allí donde hay que adentrarse en la otredad cultural. El arte primitivo desborda las categorías que operan en la historia y la historiografía del arte occidental. Las artes africanas reflejan una cosmovisión que puede diferir en aspectos claves de la sensibilidad occidental. Por tanto, la producción artística y cultural de África no se puede ni se debe homogeneizar, ya que es un continente vasto y diverso. Su riqueza cultural lo caracteriza y también lo diferencia, y los principios y fines de su producción pueden diferir mucho de las objetivaciones del arte occidental; es usual, por ejemplo, que muchos de sus artesanos o escultores prefieran quedar en el anonimato, pues para ellos no es tan importante –como lo ha sido tradicionalmente para el artista europeo– su firma en una escultura o una talla en madera. Tampoco hay que olvidar que a la hora de exhibir este tipo de producción artística los museos no son más que unos contextos artificiales, unos contenedores que puede distar mucho, en cuanto su interpretación discursiva y museográfica, de los objetos, las motivaciones y las funciones originales de las piezas.

En el mismo catálogo de la exposición África, esta vez Cedraschi Caverzasio nos ayuda a entender la significación de los objetos utilitarios –aunque a la vez artísticos– desarrollados en el arte africano ancestral.

En un pasado todavía muy reciente, todos los objetos cotidianos como utensilios, recipientes, telas, esteras, instrumentos musicales, armas, pipas, asientos, apoyacabezas, puertas, postes, símbolos de poder tenían ricas decoraciones, las cuales estaban pensadas no solo para embellecer el objeto, sino también para indicar su pertenencia o su importancia social o ritual. Todos estos objetos pertenecen a las artes africanas por las mismas razones que los objetos exclusivamente rituales o sagrados: son los testigos de un gusto secular por cosas bellas, hechas para el gozo de la vista, así como del tacto. De hecho, estas «artes menores», en términos occidentales, participan mucho más en la vida cotidiana de la gente que las máscaras o las estatuas, la mayoría del tiempo guardadas, o poco visibles en sus apariciones en público, puesto que, al ser una manifestación de lo sobrenatural, su identidad debe quedar oculta. […] Actualmente las esculturas africanas se deberían ver y apreciar únicamente como productos y creaciones integrantes de un sofisticado sistema de pensamiento. Recientemente se ha puesto más atención en las percepciones estéticas propias de los pueblos africanos y, a pesar de que las investigaciones siguen siendo muy escasas, algunos datos pueden ayudarnos a mejor acercarnos a estas concepciones distintas. En muchos idiomas africanos se encuentra que «bello» y «bueno» están reunidos en una sola palabra; sin embargo, los elementos que entran en juego en la valoración estética varían considerablemente de región a región. Algunos grupos enfatizan la calidad en la manufactura de una talla y su acabado; otros, en el balance entre lo ideal y lo real en la representación, la composición, la simetría o la proporción «emocional», es decir, por ejemplo, cuando se distorsiona la proporción del tamaño de la cabeza o del vientre en relación al cuerpo, por ser estas partes consideradas como centros vitales e intelectuales del hombre («antinaturalista» desde el punto de vista de la percepción estética occidental). En general, ni los niños ni los ancianos están representados en las tallas; por el contrario, siempre se idealizan los rasgos de una persona joven pero completamente adulta, enfatizando así cualidades tales como fertilidad, salud y fuerza; en síntesis, la representación del ser social por excelencia (Cedraschi Caverzasio, 2002, pp. 6-7).

Los artistas visuales de la actualidad, que se basan en aspectos formales o conceptuales del arte ancestral, deben tratar comprender el significado de estas obras, los valores simbólicos que representan y, respetando su originalidad, hacer

justicia a su riqueza cultural.

1.4 Prácticas curatoriales, museos y visitantes

Los curadores de arte precisan atender la necesidad y demanda cultural de un colectivo social y deben estar abiertos a las posibilidades que brindan las inteligencias múltiples propuestas por Gardner en el desarrollo de sus postulados. En este proceso tendrán que lidiar con la concepción racionalista y positivista que ha caracterizado la cultura occidental a partir del siglo XVIII, reflejada en el concepto de museos tradicionales, anquilosados en una visión enciclopédica o eurocentrista de la civilización.

Sin embargo, contraponer radicalmente una lógica simbólica a una lógica racional del pensamiento tampoco es la solución; hay que encontrar puntos de equilibrio y negociación, en especial en el diálogo que el curador, en el ejercicio de sus funciones, la valoración de objetos estéticos y el trabajo creativo, investigativo, teórico y académico, debe establecer con disciplinas que le pueden ser ajenas, mediante una mente abierta y el respeto por los otros campos del saber.[12]

Eguiarte Sakar ahonda en este asunto en el siguiente comentario:

La experiencia estética apela a los sentidos, a la parte más sensible del ser humano y también es, como ya señalamos, el aspecto que más ha sufrido los embates de la civilización racionalista a lo largo de la historia. El predominio de la mente racionalista, aunado a una serie de aspectos epistemológicos basados en la racionalidad como medio de conocimiento, desdeñó cualquier otra forma de obtención de conocimiento que no fuera el adquirido a partir de acumulación de información, corroboración científica de los fenómenos o la reflexión académica de los argumentos. La posibilidad de conocer la «realidad», nuestra «realidad», mediante otras formas de capacidades mentales (las inteligencias múltiples), amplía el espectro del conocimiento del mundo, de nuestro mundo, de acuerdo con la cultura en la que estemos insertos y la referencia a nuestras convicciones

y propios valores. La apreciación crítica del arte, la experiencia estética, nos ofrece esta oportunidad. Para establecer esta relación entre el aprendizaje significativo y la experiencia estética, partimos de la sicología cognitiva contemporánea, que considera el conocimiento como un proceso de construcción simbólica. La sicología cognitiva moderna de carácter constructivista entiende que las funciones mentales superiores son fundamentalmente procesos de construcción simbólica vinculados naturalmente a la experiencia estética y la posibilidad metafórica y simbólica de las manifestaciones artísticas. Para comprender más fácilmente este tipo de proceso, partimos de las nociones de experiencia estética, de las cuales se consideran solo algunas, aquellas que plantean un doble nivel de aproximación a la realidad. El concepto de la experiencia estética accede tanto a la parte intelectual como a la emocional, en el que sería el proceso de sensibilización hacia esta forma de aprendizaje (Eguiarte Sakar, 2012, pp. 72-73).

La forma de interpretar una colección plantea para el curador el riesgo y la audacia de dar vida a acervos que nunca antes se habían descifrado, interrogándolos a la luz de una museografía novedosa. La homologación de objetos e imágenes que jamás se habían puesto en diálogo, le permitirá al curador activar sus semiosis ilimitadas, darles una nueva vida y legitimarlos mediante un nuevo estatus en el imaginario de los visitantes. Los museos se convierten así en un territorio no sólo del aprendizaje, sino también en un ámbito para el ensueño, la fantasía, la intuición y el contraste de sentimientos, sensaciones y emociones.

Hoy día los museos han abandonado la concepción enciclopédica de sus colecciones clásicas, que pretendía abarcar los reinos animal, vegetal y mineral de los antiguos gabinetes. Así, conciben más rigurosamente la lógica sistemática de sus colecciones, cambiando la mirada del museo decimonónico por la propuesta del museo especializado –de cera, de la sal, del minero, de la estampilla, etc.–. Los museos han logrado hacer desplazamientos interesantes de sus colecciones y deslizamientos conceptuales/contextuales de sus piezas, vinculando u homologando objetos propios de las salas de antropología, ciencias o historia, en diálogo, contraste e interacción con obras propias de las colecciones de artes visuales, que hacen su «debut» en un mismo espacio

expositivo.

Al respecto, vale la pena mencionar una experiencia relacionada con el riesgo y la creatividad curatoriales en la confrontación o contraste de obras artísticas de épocas históricas y estilos disímiles, que se dio en el Museo San Carlos de la Ciudad de México en 2006: la exposición Visitaciones –compuesta por 22 obras– del polémico artista británico Damien Hirst.[13] En ella se entabló un diálogo contrastante, no cronológico ni lineal histórico, parte en el presente, parte en el pasado, entre su trabajo y las piezas de la colección permanente del museo, logrando generar tensiones inéditas y nuevas dinámicas entre los espectadores, las imágenes, los objetos, los textos y el espacio. De esta manera, el riesgo curatorial hizo posible la contemplación de las obras en otros contextos, con nuevas posibilidades museográficas de lectura e interpretación. Cabe anotar que el museo nunca se había arriesgado a poner en diálogo y en un mismo espacio simultáneamente sus obras góticas, renacentistas y barrocas con una muestra de arte contemporáneo.

Las obras expuestas, pese a su diversidad estilística e histórica, generaron una reflexión en torno a imaginarios históricos y representaciones en la forma de un entramado visual que traía a colación tópicos escatológicos afines a la vida y el temor a la muerte, la enfermedad, la curación, el rito y la condición humana, así como temas políticos, filosóficos y estéticos, en el contexto de la posmodernidad.

El riesgo o audacia creativa también se puede relacionar con la apertura de Hirst, que acostumbra trabajar con un equipo interdisciplinar de químicos, biólogos, taxidermistas, ingenieros y artesanos, que le ayudan en la preparación y conservación de sus piezas.

Otro reto curatorial es la organización e interpretación de las colecciones, es decir, el modo cómo se catalogan o clasifican sistemáticamente, a través del ejercicio del coleccionismo y se ponen en diálogo, sin dejar por fuera el hecho

que el diseño de las exposiciones puede estar motivado por la clasificación sistemática de las obras en las galerías, bodegas o pinacotecas de los museos. Se debe recordar que las obras artísticas pueden catalogarse en categorías muy diversas que trasciendan la valoración tradicional y académica fincada en estilos, técnicas, motivos, relaciones cronológicas, nombres de artistas o movimientos.

El caso del museo Tate Modern de Londres es un ejemplo de los nuevos enfoques en la organización, clasificación y exhibición de las obras de arte.

La nueva Tate Modern puede ser un caso especialmente reseñable. La inauguración de este museo de arte contemporáneo en mayo de 2000 ha venido a llenar un hueco en el panorama londinense. Su apertura supuso un revulsivo [sic] en los grandes museos internacionales, al presentar su colección de una forma novedosa, en función a una reorganización conceptual y superando el esquema cronológico al uso. El arte del siglo XX ha sido reagrupado en torno a cuatro conceptos básicos: bodegón/objeto/vida real, paisaje/materia/entorno, desnudo/acción/cuerpo e historia/memoria/sociedad. El esfuerzo realizado ha sido ingente. Para ello, la Tate Modern cuenta con una veintena de curadores en su plantilla, que han construido la colección e indagado en todas las posibilidades para su exposición permanente (Barenblit, 2003, pp. 278).

Estas categorías permiten la inclusión de técnicas diversas y de lenguajes disímiles en un mismo grupo; por ejemplo, en el criterio «desnudo/acción/cuerpo» se pueden acopiar piezas de fotografía, instalaciones, registros en video de happenings o performances, videoarte, dibujos, pinturas y esculturas. Así, el criterio de clasificación debe abrirse a los soportes, medios y lenguajes de hoy.

En cuanto sus prácticas, los artistas actuales difieren significativamente de aquellos adscritos a los ismos modernos y las vanguardias del pasado. En el arte contemporáneo no se presentan movimientos o estilos artísticos como tales, ya que muchos creadores trabajan individualmente y sus técnicas son tan diversas

como posibilidades existen. Un artista puede ser hoy un ilustrador y mañana un performer, un instalador o un fotógrafo. Sin embargo, la impredictibilidad o contingencia de estas nuevas prácticas hace que al deslizarse entre tantos roles, soportes y técnicas, y al ejercer la práctica u oficio creativo sólo por un tiempo limitado, en ocasiones los artistas sean tan efímeros como sus obras.

Al igual que los curadores –que hace un buen tiempo incursionan en curadurías virtuales o en la producción de museos digitales–, los artistas para su producción echan mano de los recursos tecnológicos disponibles en cada momento histórico. Sus obras se desmaterializan al hacer uso de soportes, materiales o medios virtuales e intangibles. Un científico, incluso, puede incursionar intencional o accidentalmente en el campo del arte a partir de su trabajo investigativo o la producción de imágenes, prototipos u objetos.

Hoy día los artistas realizan propuestas que pueden fácilmente trascender fronteras y se transforman, con ayuda de los medios y las tecnologías de la información y la comunicación, en nómadas culturales cuyas obras alcanzan territorios y límites espaciotemporales antes impensables; así, la difusión de su trabajo y el acceso a los nuevos circuitos del arte se facilitan. Sus piezas, incluso, pueden ser intervenidas digitalmente por un público potencial a través de la web, a través de interfaces o aplicaciones, a la manera de un «cadáver exquisito» virtual.[14]

En referencia al diseño u orientación curatorial de las exposiciones, Sadurni[15] plantea una serie de sugerentes preguntas a los investigadores, museólogos, museógrafos y curadores, relacionadas con la manera de pensar o repensar las exposiciones y sus curadurías, y con el punto de vista del espectador y sus demandas intelectuales, lúdicas y culturales:

En su libro El arte como experiencia [2008; Art as an experience, 1998], John Dewey describe nuestras expectativas en los museos para lograr una experiencia enriquecedora en el público, motivadora de curiosidad, con diálogos

compartidos que promuevan el descubrimiento. En pocas palabras, una experiencia significativa y distinta. El público busca experiencias en los museos de arte relacionadas con la intimidad, la forma de apropiarse del mundo, los sentimientos producidos por imágenes u objetos y las interpretaciones personales. Tenemos que preguntarnos si los museos ofrecen esta posibilidad. ¿Qué tanto pensamos en el público cuando diseñamos exposiciones? ¿Damos oportunidad a los visitantes para que asimilen los contenidos? ¿Con qué frecuencia los elementos de una exposición invitan a la exploración o al pensamiento crítico? (Esto es esencial para el proceso de interpretación y búsqueda de significados). ¿De qué forma las exhibiciones invitan a la utilización de habilidades cognitivas como la observación, el análisis, la relación o la trascendencia? Tenemos que poner más atención en nuestros destinatarios y fomentar que el arte «les devuelva la mirada» (Sadurni, 2012, p. 91).

Toda visita a un museo debería suscitar inquietudes en torno al tema abordado en la muestra y una necesidad de saber más y de sentirse seducido en la medida en que un relato o un viaje sensorial a partir de objetos, imágenes, textos e ideas nos conduzca hacia el conocimiento y el disfrute lúdico.

1.5 Los museos y el tiempo libre

El nivel de instrucción de los visitantes de los museos repercute en la elección de consumo cultural que estos hagan –por ejemplo, ingresar al museo–, de entre todas las ofertas culturales que tengan en una ciudad o localidad: cine, parques temáticos, parques de diversiones, unidades deportivas, etc. En un estudio de las relaciones empíricamente comprobadas entre la frecuentación de los museos y las características económicas, sociales y escolares de sus visitantes, Bordieu, Darbel y Schnapper analizan el conjunto de factores que determinan o inducen la asistencia a los museos, y el establecimiento de la importancia relativa de los visitantes y la estructura de las relaciones que los vinculan.

[…] puesto que sabemos que el visitante modal (habitual) de los museos franceses tiene el título de bachiller (el 55 % tiene, por lo menos, el bachillerato), no hay que extrañarse de que la estructura del público distribuida según la categoría social se encuentre muy próxima de la estructura de la población de los estudiantes de las facultades francesas repartidos según su origen social: el porcentaje correspondiente a los agricultores es del 1 % en el público de los museos de arte franceses; el de los obreros, del 4 %; el de los artesanos y comerciantes, del 5 %; el de los empleados y directivos medios, del 23 % (entre los cuales el 5 % son maestros); y el de las clases superiores, del 45 %. La distribución de los visitantes según los niveles de instrucción es todavía más elocuente: solo el 9 % –tres cuartos de ellos, estudiantes– carece de cualquier título; el 11 % ha acabado los estudios primarios (certificado de estudios primarios); el 17 % posee una titulación de enseñanza técnica o de primer ciclo de la enseñanza secundaria (BEPC [brevet d’études du premier cycle du second degré]); el 31 % son bachilleres y el 24 % posee una titulación equivalente o superior a la licenciatura universitaria. Es comprensible, entonces, que la proporción de visitantes que estudiaron latín (índice muy revelador de la pertenencia a un medio culto) alcance el 40 %, distribuidos respectivamente en el 4, el 24 y el 75 % para las clases populares, las clases medias y las clases superiores (Bordieu, Darbel y Schnapper, 2003, p. 40).

Se evidencia así que el visitante habitual de los museos franceses es bachiller y la mayoría, en su conjunto, es relativamente joven; estos hechos demuestran el efecto duradero de la acción escolar, que repercute asimismo en las personas autodidactas que también acceden a los museos como ofertas culturales, dado que van adquiriendo, de maneras no formales, herramientas de lectura o de interpretación de las exposiciones. Respecto del aprovechamiento de los museos como industrias culturales y del entretenimiento, el efecto de la acción escolar es más duradero cuanto más elevado sea el nivel educativo alcanzado y otorga más competencias a los visitantes. En resumen: la edad, la frecuentación y el impacto de la educación son fuerzas en tensión que empoderan al visitante a inclinarse por los museos como una opción válida, legítima y divertida.

En México, por otro lado, hay espacios museísticos que no resultan atractivos a los jóvenes. Es usual ver a los estudiantes de educación básica primaria o secundaria descontextualizados en algunas salas de museo, tratando de transcribir literal y mecánicamente en sus cuadernos los datos o contenidos de las cédulas de la exposición; este ejercicio no es para nada enriquecedor, ya que emana de la mera responsabilidad de llevar evidencia que se estuvo ahí. La Encuesta Nacional de Juventud 2010 (Estados Unidos Mexicanos, 2010) incluye, entre otros aspectos, sus preferencias para el uso del tiempo libre, donde se ve que la mayoría favorece ir a la plaza o la iglesia, en vez de asistir a conciertos o eventos culturales como exposiciones.

Y en Colombia, la población juvenil actual recibe diversas ofertas culturales y señales complejas en los medios masivos de comunicación, que la deja llena de contradicciones. Una investigación realizada por Yáñez Canal,[16] cuya reseña fue publicada en la agencia de prensa de la Universidad Nacional, muestra cómo, en su consumo cultural, el tiempo libre y el ocio son variables que se desenvuelven en otros escenarios.

Hace 20 años los jóvenes dedicaban la mayor parte del tiempo libre a estudiar, caso contrario a lo que sucede hoy con las nuevas generaciones, que deben dividir su tiempo en diversas actividades. Según una investigación realizada por

el docente de la Universidad Nacional en Manizales, Carlos Yáñez Canal, «esta situación se presentaba porque el currículo no le permitía [al estudiante] tener tiempo libre; además, porque existía, dentro de la universidad, la mentalidad que el buen estudiante solo se dedicaba a estudiar. En cambio, el estudiante de hoy tiene muchas alternativas: trabaja y participa en organizaciones y espacios culturales y deportivos». Además, las estéticas que los influencian [a los estudiantes] los llevan a moverse en una realidad donde lo más importante es estar juntos y querer compartir siempre el tiempo libre a través de diferentes espacios con sus amigos. Por esto, afirma Yáñez Canal, «el juego de cartas es un espacio de encuentro, la posibilidad de distraerse en otros sentidos […], o el acto de ir al gimnasio. Es así como la idea más importante es estar junto a otros sin importar de qué manera, y el no hacer nada los reconforta en términos emocionales y físicos, diferente al discurso académico, que es profundamente racional y no implica emocionalidad» (Universidad Nacional de Colombia, 2011).

Los jóvenes, en general, y los colombianos, en particular, hacen parte del cambio en una cultura televisual que privilegia el uso de dispositivos electrónicos, la autonomía y el individualismo, el contacto constante con las redes sociales y la Internet. Los hábitos de consumo y las emociones son factores preponderantes a la hora de estudiar o buscar lugares de esparcimiento y diversión. El colegio y la universidad son lugares donde se busca socializar, enamorarse, divertirse e identificarse con grupos determinados, por encima del aprendizaje.

Así lo demuestra la encuesta Así son los jóvenes colombianos, encargada por la revista Semana en junio de 2012 a la firma Synapsis Research, S.A.S., que «revela quiénes son los jóvenes del país. Muestra qué les gusta, con qué sueñan y cómo perciben su futuro. Así piensa la nueva generación de colombianos sobre religión, política, tecnología y sexo» (Revista Semana: 2012).

Los jóvenes entre 16 y 24 años no son una masa que piensa y siente lo mismo. Según su edad, la región en la que viven y la educación recibida, sus perspectivas son muy diferentes. Existen, sin embargo, características que

predominan en esta etapa. Pareciera que son condiciones básicas vivir con intensidad cada minuto, así como la inmediatez o querer todo para ya. Otra tendencia propia de un buen número de jóvenes es generalizar. De acuerdo con Christian Muñoz, siquiatra de adolescentes, ellos tienden a valorar el devenir del país solamente por la situación política o por la manera como perciben su futuro laboral, sin tener en cuenta indicadores económicos o antropológicos. De ahí surge, muchas veces, su pesimismo sobre lo que viene para Colombia. La encuesta revela que, aunque el 49 % señala que ver televisión es la actividad preferida en su tiempo libre, navegar por internet cada vez toma más fuerza, lo que demuestra la tendencia de los jóvenes por privilegiar las actividades individuales y por dejar a un lado las que tradicionalmente convocaban a la familia. […] En cuanto al índice de lectura, el 43,6 % leyó entre uno y dos libros en el último año. Esto se debe no solamente a que viven en un país no lector, sino en general a los altos precios de los libros. Para Nicolás Gualteros, sicólogo con maestría en Educación, también obedece a que actualmente este hábito está más asociado a blogs y páginas web (Revista Semana, 2012).

Esta pincelada de los gustos y prioridades de las prácticas culturales cotidianas de los jóvenes colombianos, proporciona claves para incidir en la legitimación que ellos le dan al contexto de los museos, eligiéndolos de entre las ofertas de esparcimiento y diversión. «El visitante asiste al museo voluntariamente y con propósitos que pueden distar mucho de lo educativo: por simple curiosidad, para matar el tiempo antes de una cita o para refugiarse del bullicio de la ciudad» (Sáenz Obregón, 2001, p. 137). Los museos, entonces, deben estar articulados con la cultura visual de los jóvenes y con sus prácticas culturales en un contexto global.

Es preciso aproximarse al imaginario de los niños y jóvenes, e interpretarlo en el contexto museal para su mejor comprensión; esto amerita que los museos se preocupen por articularse con los nuevos medios y lenguajes digitales, en condiciones que no sean ajenas a su cotidianidad. De igual modo, además de ser un espacio para la lúdica y el aprendizaje no formal, los museos deben ser conscientes de su función social y de los temas que se estén abordando en los colegios y universidades cercanos, pero sin vulnerar sus políticas exhibitivas. Tampoco se puede olvidar que los museos deben reflejar lo que consumen

culturalmente los niños y jóvenes: los comics, los videos musicales, los juegos de videoconsolas, el cine, las series y novelas televisivas, la literatura, la Internet y las redes sociales, los deportes extremos, los viajes y el turismo cultural, la ecología, las modificaciones del cuerpo como territorio de expresión personal, etc.

Asistimos a una época basada en las tecnologías de la información y la comunicación que subyuga a una generación multitask,[17] que debe mantenerse a la par con los cambios acelerados en el manejo de los dispositivos tecnológicos. Una generación con una nueva cultura visual y una virtualización de sus imaginarios y medios de expresión.

Los lenguajes y discursos museísticos, en torno a los acervos de los museos, deben adaptarse epistemológicamente a los cambios suscitados por una era global multicultural, pero desde una mirada crítica. Es esta una época en la cual los intereses de la juventud gravitan prioritariamente en la apariencia, la moda y la sensualidad, dado que estos elementos devienen de una escala de valores mediada por el consumo de masas y la publicidad que se trasmite en los medios masivos de comunicación.

Finalmente, y para redondear el asunto de la situación actual de los museos a la luz de los cambios de los intereses culturales y las conductas de los niños y jóvenes de hoy, Ortega González[18] plantea una serie de preguntas alrededor de la misión y visión que las instituciones museísticas deben tener:

[…] ¿Cómo atraer nuevos públicos? ¿Cómo formar audiencias asiduas? ¿De qué manera responder a las necesidades sociales y culturales de un mundo cambiante? ¿Cómo cumplir con la misión social de los museos? Los retos que enfrentan los sistemas educativos son compartidos por instituciones culturales como los museos, espacios que se han modificado frente a las expectativas y demandas de grupos sociales diversos, en un mundo gobernado por los medios de comunicación, la saturación de la información, la violencia y la extrapolación

del ojo y del oído. Así, la renovación de los museos ante las nuevas configuraciones sociales no se ha hecho esperar, por lo que muchos de los espacios museales, dentro y fuera del país [México], se encuentran interesados en generar y construir significado, provocar experiencias con sentido, estimular la experimentación, el goce, la curiosidad y la construcción de conocimiento para la vida. Asimismo, las funciones de los museos se han diversificado, por lo que la generación de conocimiento, la investigación y documentación de los aspectos sociales, sicopedagógicos y epistemológicos de sus acervos, entorno y públicos son asuntos que cada vez más resultan indispensables en el planteamiento de proyectos viables. Los museos, en general, buscan ser espacios que posibiliten la construcción de sentido desde la experiencia particular del público, atendiendo a sus necesidades y características, a partir de la naturaleza particular (misión/visión) de cada espacio museístico, con lo que se pretende también participar en la construcción de autonomía y libertad de los usuarios o público (Ortega González, 2012, p. 29).

1.6 La motivación de las inteligencias múltiples en los museos

El disfrute de las exposiciones se nutre de propuestas que consideran las inteligencias múltiples para estimular sensorial e intelectualmente a los visitantes. Esto favorece la percepción de las personas que se cansan y aburren al visitar las salas de arte –en especial de pintura, grabado, artes gráficas o ejercicios bidimensionales– con una postura meramente pasiva y contemplativa.

El visitante se sentirá más competente si es invitado a dinamizar un proceso en el cual establece un contacto sensorial con las obras de manera novedosa y audaz, haciendo uso de elementos interactivos y estrategias que lo induzcan a hacer nuevas lecturas y comprometan, a través de acciones físicas, el uso del cuerpo y los sentidos.

Nada mejor para apoyar esta pretensión que usar las nuevas tecnologías digitales: oprimir botones o mover palancas, hacer comparaciones entre las imágenes y explorar sensaciones y recuerdos, elaborar una mirada sinestésica de las obras y realizar diseños digitales virtuales para intervenirlas y resignificarlas; utilizar plataformas informáticas e interactivas, y reflexionar en torno a las tensiones que se generan entre los objetos bidimensionales, el espacio arquitectónico, la percepción y los textos. En suma, todo un ejercicio comunicativo, reflexivo y cognitivo, que empodere al visitante de manera novedosa y eficaz.

Para Howard Gardner, sicólogo estadounidense y profesor en la Universidad de Harvard, las inteligencias múltiples permiten que el ser humano aprenda y desarrolle habilidades para la solución de problemas en la vida cotidiana. Gardner propone ocho inteligencias distintas e independientes, con diferentes escalas de valores y rangos de eficacia:

•Inteligencia lingüística

•Inteligencia musical

•Inteligencia espacial

•Inteligencia corporal y cinética

•Inteligencia intrapersonal

•Inteligencia interpersonal

•Inteligencia naturalista

•Inteligencia lógico-matemática (Gardner, 2005) [19]

Generalmente, en la educación básica y media se evidencia un interés por resaltar las capacidades cognitivas y cuantitativas de asignaturas como Español y Matemáticas, dejando a un lado otras posibilidades cualitativas del ser humano como el teatro, la danza, la música, las habilidades interpersonales, la conciencia del cuerpo y el espacio, las habilidades para los deportes o las destrezas en las motricidades fina y gruesa. Gardner, sin embargo, no asume la inteligencia como algo medible o numérico, tal como propone la teoría del cociente (coeficiente) intelectual, que habitualmente descalifica esas potencialidades.

Es preciso, entonces, reconocer que debe evitarse descalificar a un estudiante porque no es hábil o brillante en campos del saber considerados como «tradicionales» –el español, las matemáticas–, costumbre que prevalece y que reduce la valoración o cualificación de las potencialidades de los niños y jóvenes a esas áreas y desconoce el disfrute del conocimiento y el descubrimiento de otras potencialidades: las vocaciones, las aficiones, el deseo, los gustos, etc.

Así, no todo depende de una gran capacidad intelectual, pues la inteligencia es una facultad mucho más compleja de lo que se piensa.

Eguiarte Sakar muestra la diferencia entre los conceptos tradicionales de inteligencia y el de Gardner y otros investigadores.

El filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense John Dewey fue el primero en considerar que la inteligencia no está determinada por la cantidad de «materia gris» del córtex, sino por actividades realizadas con fines inherentemente valiosos para enfrentar situaciones problemáticas. Surge el concepto de inteligencia cualitativa como parte de la acción humana que puede crecer a través de la «experiencia». Si se concibe la capacidad artística –tanto la producción y su interpretación crítica– como consecuencia de esta inteligencia cualitativa, y si esta experiencia se considera como parte del proceso educativo, se deja abierta la posibilidad de desarrollar la inteligencia cualitativa. […] Estos pensadores (Gardner, Eisner, Dewey, Rudolf Arnheim y Herbert Read) subrayan la necesidad complementaria que existe entre capacidades intelectuales y sensitivas como experiencia inherente al proceso cognitivo. Gardner y Eisner coinciden en diferenciar la inteligencia cualitativa de la inteligencia lógico-matemática. Para ambos, la inteligencia es la capacidad de resolver problemas o de realizar productos valorados por una sociedad, lo cual establece una relación entre el conocimiento y el entorno (Eguiarte Sakar, 2012, pp. 70-71).

Esta teoría puede aprovecharse al máximo en las propuestas pedagógicas de los museos y su museografía, el discurso curatorial y las políticas exhibitivas. Los visitantes podrán sentirse motivados a potencializar sus capacidades e inteligencias múltiples, en la medida en que puedan sentirse convocados por la disposición de los objetos, el recorrido, la iluminación, en función de un espacio determinado o por la semántica de las imágenes; y, además, que puedan ejercer acciones físicas y sensoriales que los motiven a querer saber más, y a sentirse competentes en el recorrido por las salas y en su diálogo con las exposiciones y los discursos expositivos.

Para la solución de problemas en diversos contextos, mediante las inteligencias múltiples se puede aprender a conocer el mundo desde ocho posibilidades distintas y sus posibles combinaciones.

Los planes de trabajo de los museos deben considerar las inteligencias múltiples al potencializar las expectativas de los usuarios, estimulando en ellos diferentes posibilidades de interacción con las exposiciones, a la luz de los medios y oportunidades que brindan unos contenidos educativos y lúdicos que no homogeneicen a las personas, las etnias o las culturas –consecuencia de la globalización, que diluye las diferencias entre los pueblos–.

La creatividad en los jóvenes es un factor clave en el desarrollo de la autoestima, la autoafirmación y el autoconocimiento. Por esta razón, los museos son escenarios con un gran potencial para ser el detonante de experiencias estéticas significativas, así como de procesos cognitivos y de aprendizaje; por ello, las exposiciones deben ser espacios sugerente,s de preguntas y respuestas desplegadas en la museografía y el discurso curatorial. Eguiarte Sakar reafirma esta propuesta en el siguiente fragmento:

Se destaca el carácter simbólico y metafórico del arte, acento que repercute en nuevas formas de estimulación de capacidades cualitativas de la enseñanza –concretamente, habilidades del pensamiento artístico: percepción, sensibilización

y creatividad–. Elliot Eisner, teórico importante de esta pedagogía, define como pensamiento artístico una actividad específica de la mente caracterizada por su vinculación con la inteligencia cualitativa (distinta a la lógica-matemática) y equivalente a las inteligencias múltiples de Howard Gardner. […] Desde los estudios universitarios es deseable que exista interés, estímulos que permitan al público acercarse de manera espontánea a un amplio conocimiento de lo que se exhibe en los museos o en cualquier otro espacio no formal, para fomentar aprendizajes de conocimiento significativo. Es necesario aclarar dos aspectos fundamentales que se vinculan entre sí: la forma en que se entiende la educación artística y el reconocimiento de la experiencia estética como aproximación intelectual y sensible a los objetos (Eguiarte Sakar, 2012, pp. 68-69).

Así, el capital simbólico de la cultura visual y material permite ser reconfigurado en una puesta en escena museográfica a través del discurso museológico. El curador[20] reúne piezas fragmentadas en una idea novedosa, en torno a un tópico determinado que toma nueva vida frente al espectador, con una semántica de múltiples posibilidades

1.7 El Museo de Ciencias Naturales de La Salle y su Área de Estudios en Educación

1.7.1 Qué son los museos

La definición de museo aceptada actualmente la presentó el International Council of Museums (ICoM) en la 22ª Conferencia general, llevada a cabo en Viena en 2007:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo (IcoM, 2007).

A partir de las ideas de los filósofos alemanes Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, la funcionalidad y el sentido de los museos son cuestionados en la primera mitad del siglo XX, al atribuírseles el calificativo de «mausoleos», «panteones» o «cementerios del arte», por considerar que descontextualizaban las piezas de sus colecciones al ubicarlas en un lugar aséptico y artificial –así era concebido el espacio museal– y por ser, en ocasiones, objetos de dudosa procedencia provenientes de expolios, robos, contrabando, guerras, invasiones, penetración cultural y dominio de una civilización o cultura sobre otra.[21] No se debe olvidar la concepción despectiva que se tenía de lo primitivo en las expresiones artísticas no europeas: una mirada evolucionista, colonial y poscolonial, exotista, dominadora, eurocéntrica y positivista hacia aquellos acervos que no se ajustaban a sus cánones estéticos.

Ya sean entidades públicas o privadas, los museos fungen como memoria histórica del devenir humano y son necesarios para la conservación y preservación de los objetos que resguardan. Sin sus procesos y existencia, seguramente no se podría disfrutar hoy día de las piezas que permanecen y sobreviven a los embates de complejos procesos históricos, como cápsulas del tiempo o como documentos que permiten comprender mejor la historia; en resumen, como acervos para el presente y el futuro.

A diferencia de lo que se pensaba en los inicios del siglo pasado, el concepto actual de museo ha variado ostensiblemente y su espectro tipológico se ha complementado y ampliado; hoy día también son museos los acervos y colecciones de objetos muy diversos y de seres animados o inanimados: un parque natural, un jardín botánico, un acuario, un vivero, un zoológico, un cementerio, un archivo o una biblioteca. Y el patrimonio también ha aumentado ostensiblemente, pues aparte del patrimonio material tradicional se incluye el inmaterial, por ejemplo, los cantos tradicionales, las recetas, las leyendas, las fábulas, la tradición oral, etc.

1.7.2 El Museo Universitario de Ciencias Naturales de la Salle del Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM, de Medellín

El Museo de Ciencias Naturales de la Salle hace parte del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) de Medellín. Este, que ha recuperado un importante legado en el contexto de los museos colombianos, apoya importantes procesos académicos en los proyectos culturales de la ciudad.

Entre sus acervos se puede mencionar la conservación, preservación, investigación y divulgación de colecciones zoológicas, piezas mineralógicas y paleontológicas, piezas cerámicas prehispánicas –antropológicas– y objetos etnográficos, además de la consolidación de un nutrido centro de documentación de carácter científico y la prestación de servicios para el desarrollo intelectual y educativo local.

La colección zoológica, una de las más importantes del país, ha sido visitada y valorada por diferentes científicos, naturalistas e investigadores nacionales e internacionales. El propósito del museo es enriquecerla y documentar rigurosamente la biodiversidad de la región, en apoyo a la divulgación e investigación científica del patrimonio natural, a través de proyectos expositivos, talleres y publicaciones.

El Museo de Ciencias Naturales de La Salle nació en Medellín en 1911 con el nombre de Museo de Historia Natural Colegio de San José, para dar cumplimiento a la ordenanza n.º 25, que exigía a los establecimientos educativos la conformación de museos escolares. Bajo la dirección del hermano Nicéforo María, el museo se inauguró de manera oficial en 1913 con una buena muestra de ejemplares zoológicos del valle del Aburrá y del resto del país. El museo es un proyecto cultural, sin ánimo de lucro, del ITM, adscrito a la Facultad de Artes y Humanidades, al servicio de la comunidad, que adquiere, conserva, investiga e interpreta patrimonios culturales y naturales de la humanidad acatando el código

deontológico del ICOM y las normas jurídicas y técnicas que lo regulan a nivel local, regional, nacional e internacional, para ser divulgados a todo tipo de públicos por medio de proyectos expositivos, educativos e investigativos que conjuguen el arte, la ciencia y la tecnología, haciendo énfasis en el respeto por la diversidad biológica y cultural, la dignidad humana y el medioambiente, y generando interdisciplinariedad entre las ciencias básicas, sociales y humanas mediante acciones enmarcadas en la gestión, producción, comunicación, divulgación y creación cultural, formación y creación de públicos y fomento al patrimonio y la memoria cultural. […] El museo divulga el patrimonio cultural y natural de nuestro país; en este espacio los estudiantes de la institución, los medellinenses, los colombianos y todos aquellos públicos que lo deseen visitar, podrán disfrutar, conocer y reflexionar en torno a la biodiversidad de nuestro medio, nuestro planeta y las relaciones que la especie humana ha entablado con el paisaje, la flora y la fauna que la rodea. El museo es el equivalente a una gran biblioteca de la naturaleza que requiere ser custodiada, preservada, catalogada y puesta al servicio de la comunidad científica y de la ciudadanía en general. Sus tres principales objetivos, a la luz de unos principios éticos y profesionales, son: fungir como unidad encargada de conservar, documentar e investigar todos aquellos elementos tangibles e intangibles que hacen parte de la memoria y la identidad del ITM; servir como laboratorio y espacio de formación para la difusión, la educación y el aprendizaje de la ciencia, el arte y la tecnología, por medio de los bienes patrimoniales que están bajo su custodia; y conservar, catalogar y documentar sus acervos como evidencia del patrimonio y la memoria de las comunidades a las que pertenecen. […] En sus guiones temáticos y museográficos se abordan temas relacionados con la diversidad cultural humana, las relaciones que el hombre ha entablado con los ecosistemas que habita, el proceso de domesticación de plantas y animales, la incidencia de los naturalistas en el proceso de independencia en Colombia y la importancia de los hermanos de La Salle en la conformación de sociedades científicas en Antioquia. […] Las exposiciones del museo son medios de comunicación que permiten generar dinámicas educativas y de entretenimiento para el público. Estas son el resultado de múltiples ideas creativas que representan acontecimientos por la vía de los objetos, los cuales permiten documentar el pasado y el presente de los diferentes grupos humanos. El museo ha logrado un delicado equilibrio en la presentación de sus proyectos expositivos, pues ha alcanzado una sincronía entre el arte, la diversidad biológica y la ciencia, con una mirada de respeto y sensibilización por el entorno (Instituto Tecnológico Metropolitano).

Actualmente el museo tiene cinco áreas básicas de trabajo: dirección, curaduría, museografía, educación y diseño; también ofrece un portafolio de productos, entre los que se cuentan asesorías y consultorías curatoriales, educativas, museográficas, de comunicación visual y de gestión de museos. Su principal atractivo es la exposición permanente, cuyo enfoque temático muestra una reflexión en torno al respeto por la diferencia cultural a partir del encuentro entre Europa y América, en el contexto de la Conquista y la Colonia, los aportes de los hermanos lasallistas a las ciencias naturales en Colombia y las representaciones que diversos grupos indígenas han desarrollado en relación con su entorno vital. Tiene, además, exposiciones temporales en otras sedes y bibliotecas del ITM, así como una sala de exposiciones de arte contemporáneo.

El área de trabajo de educación acopia saberes y prácticas en torno a la curaduría, la museología, la museografía y las estrategias pedagógicas, que permiten al visitante común o al científico e investigador especializado acceder al patrimonio cultural material e inmaterial.

La divulgación y gestión del patrimonio del museo se realiza mediante proyectos expositivos rigurosamente conceptualizados, a partir de un material educativo que posibilita el aprendizaje y el deleite; todo esto en la vía de apoyar su misión educativa en la reflexión y la cercanía con el público. Sus productos educativos se enlazan con diferentes dependencias del instituto, y ya se ha incorporado al programa de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Humanidades, para que sus estudiantes desarrollen las prácticas museológicas, museográficas y curatoriales en las diferentes dependencias: gestión de colecciones, museo-pedagogía, coleccionismo, estudios de público, formación de guías o intérpretes, etc.

Finalmente, los talleres que se imparten en el museo incluyen a las comunidades aledañas a su sede, con el propósito de incentivar en ellas un sentido de pertenencia y la apropiación de las artes, la ciencia y la tecnología.

1.8 Las tecnociencias, las humanidades y el arte en los proyectos científicos, curatoriales y museográficos de los museos universitarios

Los museos universitarios representan grandes posibilidades para enfrentar los retos que tiene la educación, ya que son espacios o laboratorios sociales y académicos en los cuales se desarrolla la museografía de exposiciones. En estos espacios el arte puede propiciar reflexiones interdisciplinares en los diferentes campos del saber.

Los museos universitarios también son lugares donde se pueden generar diálogos, que permitan visibilizar los procesos de interacción y de exploración experimental de las ciencias adscritas a la institución educativa a las que pertenecen, junto con las humanidades. Las exposiciones entraman estrategias comunicativas y son el escenario en el cual se pueden desarrollar habilidades para la curaduría, la gestión de colecciones, la investigación curatorial, museológica o museográfica y la divulgación de material educativo.

Es necesario que el científico y el investigador desarrollen una verdadera sensibilidad humanista y crítica frente a los fenómenos estéticos y artísticos que subyacen a toda manifestación cultural, incluidos los productos y procesos científico-tecnológicos. Y en el mismo sentido, un estudiante de un programa de formación técnica necesita tener una visión más amplia y abierta hacia el mundo y el conocimiento; por ejemplo, las ingenierías se pueden repensar y acercar más vigorosamente a las humanidades y las artes, para asimilar sus prácticas y producción cultural, a partir de una concepción estética del mundo y de la legitimación y comprensión de sus aportes a la calidad de vida de las sociedades en las cuales intervienen. Un diálogo entre las tecnociencias y las humanidades puede generar grandes cosas: el artista complementa su imaginario y mentalidad y aprehende herramientas del método científico y de su rigor metodológico.

Se puedes percibir –y decir con propiedad– que existe un prejuicio claro hacia la

labor del artista teórico-investigador o la del creador, que se estigmatiza históricamente en la figura del bohemio que carece de rigor metodológico y conceptual. Para poder equipararnos con los países más desarrollados, aún falta una verdadera legitimación de la importancia de la cultura y de las prácticas artísticas, como evidencia del desarrollo de una región. Lamentablemente en nuestro contexto regional, buena parte de los recursos para las artes dan cuenta de que ellas son «la sirvienta de los presupuestos».

Es posible identificar y problematizar de manera argumentada la relación que existe entre el arte –sus procesos, iconografías, formalización y conceptualización– y las representaciones o metodologías del lenguaje científico, abordando la tecnociencia como un fenómeno estético, artístico y cultural, mediante una confluencia historiográfica y comparativa entre escuelas de pensamiento, tendencias, teorías y mentalidades.

Con una sólida conceptualización, una tesis de cualquier campo del saber, incluso afín a las ciencias exactas, las ciencias básicas, las ciencias «duras» o las tecnociencias, puede convertirse en un insumo para la selección del corpus de obra, el texto de un catálogo artístico y el guión curatorial de una exposición bien fundamentada.

En los procesos de solución formal de la producción y las técnicas del arte, así como en su discurso conceptual, a menudo es necesario recurrir a las herramientas metodológicas de la investigación, del método científico y sus soportes teóricos –que implican un rigor conceptual– o de su repertorio iconográfico y representativo; ejemplos de esto son los mapas, esquemas, estadísticas, gráficas, maquetas virtuales, diseños de esculturas en 3 y 4D, prototipos, instalaciones o videoinstalaciones, curadurías, museos, galerías y espacios virtuales, diseños y proyectos museográficos «renderizados», etc.

El arte es una herramienta eficaz y un poderoso mecanismo para la transformación social de las comunidades en las cuales incide. Se puede decir

que en todas las épocas y culturas de la historia el arte siempre ha dialogado interdisciplinarmente con la ciencia y los avances tecnológicos y materiales.

En el contexto académico y regional existe un gran desconocimiento acerca de la pertinencia de las artes y de su potencial como aportadores formales y reflexivos de contenidos e insumos a las instituciones educativas con vocación tecnológica. Falta mucho respeto hacia la labor del artista y al reconocimiento del impacto de su trabajo en la sociedad, a un trabajo responsable que lleve a la reflexión, a lo cognitivo y epistemológico, al diálogo y las ideas, incluso a una concepción política de la realidad social. El arte no alude solamente a una comunicación expresiva ni se circunscribe específicamente a lo ornamental y decorativo, y menos aún a un ejercicio de terapia ocupacional, aunque esta sea la visión que la mayoría de la gente que produce, consume o interpreta el arte tenga.

El arte verdadero, el que permanece en el imaginario de las culturas por mucho tiempo, es un síntoma epocal afortunado, un reflejo de formas de pensamiento complejo, de procesos intelectivos elevados, de diversas mentalidades y de las maneras cómo el ser humano crea y transforma el mundo poderosamente. El arte verdadero es evidencia y testimonio documental de los usos sociales del cuerpo, de la relación del hombre con su entorno natural o artificial, con los demás y consigo mismo: el arte es el poder evocativo de la fantasía, la memoria y la intuición.

1.9 La curaduría y la museo-pedagogía: la labor del curador como educador y la investigación del patrimonio

La experiencia educativa del visitante de los museos es también una experiencia lúdica y ritual; la manera como trascienda su visita y le deje huellas gratas e imborrables, y la permanencia e impacto de los contenidos y montajes museográficos en su recuerdo, son elementos claves para el funcionamiento y pertinencia de los museos. Como ya se evidenció, el público, al igual que los objetos del acervo de los museos, forma parte del patrimonio de estos, y un museo al que nadie entra no tiene sentido como ente de transformación social. Aun así, sus acervos siguen siendo la materia prima ontológica que sostiene un imaginario social y una memoria de la historia, la cultura y las prácticas artísticas y científicas de los pueblos. Los estudios de público apuntan a incrementar el interés de visitantes cada vez más diversos y a propiciar el impacto cultural de los montajes expositivos, usando lecturas novedosas del patrimonio.

Lara Plata (2000, p. 69) afirma que los paradigmas científicos y del conocimiento no son simples rupturas de concepciones anteriores a nuevas propuestas epistemológicas, sino el resultado de la formación de especialistas en diferentes campos del saber, algo que él reclama y refuerza cuando se refiere a los vacíos en la construcción teórica de prácticas museísticas y a la ausencia de suficientes expertos en museología y museo-pedagogía que puedan contribuir a mejorar las prácticas educativas de los museos.

En lo concerniente a la museo-pedagogía, como paradigma en la construcción teórica de prácticas museísticas. y a las tensiones que se generan en torno al tema de las funciones de los museos en el contexto de la educación no formal, Lara Plata plantea las siguientes preguntas problematizadoras:

¿Será que acaso que cuando visualizamos el museo tratamos –consciente o

inconscientemente– de «forzarlo» para que desarrolle funciones que no le corresponden, para las cuales no está hecho? ¿Es el museo el espacio idóneo para desencadenar procesos educativos? Si es así, ¿qué estrategias se han diseñado para cumplir con tal propósito? ¿Qué es lo que distingue la práctica didáctico-educativa del museo de la orientación formal escolarizada? ¿Cuál es el plus del museo en términos de sus aportes a la formación educativa del sujeto social? ¿Cuáles son las rutas pedagógicas diseñadas para la comprensión, disfrute o análisis de exposiciones permeadas de un carácter educativo? ¿Con base en qué criterios pedagógicos se articula la oferta a los públicos reales y potenciales, con miras al desarrollo de audiencias y segmentos de público? ¿Por qué en la mayor parte de los museos, implícita o explícitamente, se asocia de manera poco afortunada educación/grupos escolares? Esta última postura ¿no sugiere que aún prevalece la concepción de que el aspecto «educativo» del museo excluye a otros públicos que, en la educación no formal, son núcleos potenciales de trabajo? ¿Cómo trazar estrategias de atención al público que sean acordes con sus cualidades, niveles de información y con el capital cultural que posee? ¿Qué tipo de ofertas deben generarse para hacer de los museos espacios funcionales, óptimos y eficientes? (Lara Plata, 2000, p. 70).

Para no uniformizar a sus públicos, un museo debe diseñar líneas expositivas y núcleos temáticos que permitan diversidad de visitas guiadas. Esto puede implementarse considerando los intereses o necesidades específicos que los diferentes tipos de públicos –los asiduos, los potenciales– puedan tener; por ejemplo, una visita guiada a una exposición que muestra la relación entre el hombre y la naturaleza a través del ambiente doméstico humano, en relación con las mascotas y la iconografía de estas en la pintura renacentista y barroca, o el hombre actual y su casa o hábitat; u otra que muestre la relación entre el hombre y la tecnología a través del arte y la biotecnología en la mirada de la literatura, el cine y la plástica de los últimos años. Estas visitas guiadas podrían orientar un discurso que genere diferentes intereses en las amas de casa, los soldados, los estudiantes de medicina o ingenierías, los estudiantes de las escuelas de diseño o arquitectura o los niños de cualquier edad; como los intereses no van a ser los mismos, es preciso diseñar diferentes tipos de visita en torno a la misma exposición y no estandarizar su lectura.

Y para dar una visión e interpretación interdisciplinar de los acervos expuestos, es conveniente que los guías o intérpretes de estas visitas pertenezcan a diferentes campos del saber; por ejemplo, a la ciencia, para la lectura de objetos antropológicos o artísticos; o al arte contemporáneo, para los fenómenos, objetos o conceptos científicos e históricos. Estas miradas, con seguridad, suscitarán significativas experiencias lúdicas en el público visitante.

Lara Plata es claro cuando defiende la idea de que la ciencia y los conocimientos científicos tienen cabida en los discursos museográficos:

[…] se pueden mencionar aspectos relacionados con la difusión del conocimiento científico y los procesos de comunicación museal, en el que pareciera que la divulgación de la ciencia se da de manera clara y eficaz en el proceso de comunicación, sin reparar en las implicaciones que el discurso científico posee al ser trasladado a las salas del museo y del tipo de usuario a quien está dirigido (Lara Plata, 2000, pp. 70-71).

Se encuentran en muchos museos científicos, museos interactivos y parques temáticos, el exceso y abuso de señaléticas, datos científicos, gráficas, rótulos, infogramas, macrotextos y plóteres, cuando el contacto sensorial que el visitante espera tener no es con afiches e imágenes bidimensionales –que bien puede encontrar en la Internet y la televisión–, sino con objetos concretos y reales que hagan brotar su imaginación y fantasía. La ficción científica se presta para idear interesantes modelos de objetos –prototipos e imágenes futuristas– que van tomando el lugar de los viejos dioramas miméticos.

Ni la televisión ni el cine pueden superar el efecto que causa el sostener en nuestras manos un fósil real, un huevo petrificado de dinosaurio, el vestido de una celebridad, una reliquia o un libro antiquísimo o, al menos, poderlos tener frente a nuestros ojos como objetos originales, no como copias ni registros gráficos. Más allá de la sensación fetichista que se encuentra en la historia de los objetos, es la fascinación misma como experiencia subjetiva de ellos.

Cuando la intención informativa, comunicativa y educativa de un museo se determinan con el rigor suficiente, este se convierte en un aula más, en la medida en que el visitante se lo apropia y lo considera una fuente, tanto educativa como lúdica de disfrute y asombro, de inquietud por saber más de los temas abordados en la puesta en escena museográfica, y quiere aprender más sobre los objetos que dialogan en las salas o que son homologados en sus nuevas relaciones semánticas, como piezas de un rompecabezas inédito y novedoso.

El gusto por los objetos, con su carácter evocativo y polisémico, desborda el mismo «sentido educativo» que tradicionalmente se puede otorgar a los museos y que frecuentemente es un poco forzado. Cuando se habla de un museo como «la extensión de un aula de clase», Lara Plata aclara lo siguiente:

El museo como difusor cultural (la cultura por la cultura) se restringe a suponer, implícitamente, que la sola visita a las salas del museo genera un acercamiento, valoración y fortalecimiento de la identidad con base en el conocimiento del patrimonio cultural, sin haber reparado en las implicaciones de la diversidad cultural del país, la diferencia entre los niveles educativos, el capital cultural que este supone, y sin tomar en consideración que los cambios generacionales implican nuevos términos de apropiación y resemantización de los mensajes –muchos de ellos anquilosados y, por lo tanto, desfasados de la realidad social actual–, por lo que gran cantidad de museos presentan rezago en su discurso, no consiguiendo el efecto esperado. El museo como herramienta de la escuela (extensión del aula) es una concepción que expresa una visión instrumentalista, que supone que este sirve a priori para «reforzar» o «actualizar» conocimientos. Su característica, en función del uso que se le asigna, es que la iniciativa surge en el aula como parte de los programas escolares. En esta vertiente se consume exclusivamente la información textual y no se aborda el lenguaje de los objetos, es decir, la estrategia medular de comunicación del museo. Otra de las distorsiones es concebir el museo como «fuente del conocimiento y del saber», cuando esta institución requiere de un proceso previo de aprendizaje para aproximarse a la comprensión de sus códigos de comunicación que, por desgracia, hasta el momento tal noción no está presente en ninguno de los

procesos educativos, ya sea a escala formal, no formal o informal. Lo grave de este aspecto es que se supone, sin fundamento alguno, que el museo por sí mismo genera y desencadena los procesos del saber. Por otra parte, en la concepción del museo posmoderno (museos sin objetos, con réplicas u objetos no originales, en algunos casos manufacturados o con mecanismos multimedia) prevalece una visión en el cambio discursivo y estratégico objetual del discurso. Tiende a fincar sus posibilidades en una actitud de fervor y culto por las nuevas tecnologías (museos «virtuales»), pero adolece de la misma problemática del museo convencional, ya que la interactividad que supone es más un cliché que una realidad dada y no parte de los intereses de los públicos para el desarrollo de sus contenidos ni para la programación de sus actividades (Lara Plata, 2000, p. 71)

La museografía crítica es una herramienta alternativa excelente que permite resolver y negociar las contradicciones que puedan surgir en las políticas exhibitivas, las prácticas pedagógicas o educativas de la museología, la museografía clásica y la curaduría de aquellos museos que enfatizan el conocimiento, la información o la educación con un enfoque más tradicional o académico, en oposición a las visitas aburridas, predecibles y lineales, en salas de exposiciones asépticas, con una actitud pasiva, solemne y meramente contemplativa, a la luz de montajes museográficos cronológicos.

Aparece entonces el concepto de la museografía didáctica como aplicación de la museografía crítica, cuyas características y diferencias con la museografía clásica son explicadas a continuación por Santacana:[22]

¿Qué es lo que distingue la museografía clásica de la museografía didáctica? Quizá la distinción más fundamental es que la museografía didáctica no concibe la exposición como una experiencia solamente estética. El escaparatismo, el diseño o la arquitectura no son museografía, aun cuando suelen ser elementos auxiliares fundamentales. La museografía didáctica la concebimos como un espacio tecnológico relacional, donde inciden las aportaciones y saberes de diversas ciencias y disciplinas tecnológicas, que tiene sentido en tanto se incide

en la acción o en la creación del artefacto o producto museográfico. Ello implica que la museografía didáctica es por definición un espacio básicamente interdisciplinar; cuantos más conocimientos tenga el museógrafo sobre el objeto de estudio por museizar, sobre las ciencias referentes, sobre las formas de construir el conocimiento, sobre las técnicas de comunicación, sobre las tecnologías mecánicas y sobre la didáctica, tanto mayor será la efectividad de respuestas a los diversos retos que se le planteen (Santacana, 2012).

En la actualidad, la museología crítica está desplazando a la llamada nueva museología, asunto que lógicamente concierne a los curadores. La idea de impulsar nuevas miradas en torno a las exposiciones no es únicamente la provocación, la confrontación o la transgresión de los valores semánticos, los criterios tradicionales o los sesgos culturales de los objetos; por el contrario, se trata de la reflexión, a la luz del sentido y la polisemia de los acervos patrimoniales, de nuevas lecturas interdisciplinares que brinden al visitante herramientas novedosas de interpretación, disfrute y apropiación del patrimonio.

Así lo explica Lorente Lorente[23] en esta relación de sus visitas a varias exposiciones en las que se aprecian los riesgos críticos y curatoriales, que varios museos del mundo decidieron asumir en sus exhibiciones:

[…] el propio MoMA, mostrándose receptivo a las críticas posmodernas, había reformulado en 1984 su museografía, aprovechando la ampliación de su sede por Cesar Pelli: la exposición permanente de su colección escultórica y pictórica mantuvo el mismo itinerario, avanzando laberínticamente a través de salas con una numeración correlativa, pero el visitante ya no estaba obligado a seguirlo, pues en vez de continuar imponiendo una sola puerta de entrada y otra de salida en cada sala, se permitían otros caminos posibles, conectando por ejemplo la Sala 3, dedicada al futurismo, el expresionismo y el fauvismo, con la Sala 6, asignada al suprematismo y el constructivismo, que a su vez permitía ir también a la 9, destinada al expresionismo abstracto. […] Quien de verdad ha convertido a la Tate Modern en un referente museográfico ha sido su director, Nicholas Serota, por la presentación de su colección permanente, que no sigue un

itinerario fijo de avance cronológico-estilístico, sino cambiantes distribuciones estético-temáticas. Esta reordenación, muy útil para camuflar las lagunas históricas de la colección, ya tenía precedentes cercanos, como el montaje del Sainsbury Centre for the Arts inaugurado en 1991 en Norwich, dentro del campus de la Universidad de East Anglia, cuya colección no se presenta en un circuito histórico, sino proponiendo correspondencias visuales entre piezas de diferente origen, como las estilizadas esculturas de Giacometti y las estatuas arcaicas de las islas Cícladas. […] El arte y los artistas contemporáneos son muy dados al cuestionamiento y la provocación, así que no es casual que los museólogos críticos […] reconozcamos ante todo el papel pionero de algunos artistas como Fred Wilson o Peter Greenaway, porque comisariaron corrosivas exposiciones que han inspirado a muchos estudiosos y profesionales de museos. […] En Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía plantea a veces asuntos tan delicados como las desigualdades y abusos de poder desde una perspectiva poscolonial, que de forma muy polémica planteaba la exposición Principio Potosí en 2010, cuyo barroco montaje hacía gala de itinerarios libres, sobre todo porque era casi imposible seguir el propuesto en el folleto [escrito] por sus comisarios Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann. Sin duda cabría considerarlo uno de los más notorios ejemplos de museografía crítica. […] la sala en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga titulada «Picasso en el Museo Municipal», donde mediante paredes rojo pompeyano y pinturas superpuestas en cuadrería se evoca cómo era el museo decimonónico en el que el niño Pablo Ruiz pasó muchos ratos cuando su padre era su responsable (Lorente Lorente, 2011, pp. 124-130).

Finalmente, Lorente Lorente retoma sus visitas a diferentes exposiciones, esta vez para mostrar las diferencias de enfoque entre las aproximaciones a la museología que tienen los museólogos en la actualidad.

[…] para explicar en pocas palabras la diferencia entre los «nuevos museólogos» y los «museólogos críticos», he dicho que unos y otros ponen el acento en lo social, pero el caballo de batalla favorito de los primeros son los ecomuseos, mientras que los segundos se centran en otros tipos de museos más florecientes hoy día, como por ejemplo los museos y centros de arte contemporáneo. […] Aun a riesgo de tener que apostillar con nuevas puntualizaciones y desmentidos

mis reflexiones de ahora, estaría por añadir, en relación con los especialistas en museos de «cultura material», que probablemente haya que considerar como un interesante rasgo diferencial entre la «nueva museología» y la «museología crítica» que la primera ha reclutado la mayoría de sus adeptos entre etnólogos interesados en (eco)musealizar algún territorio y hábitat humano representativo de nuestro cercano pasado rural e industrial, mientras que en la segunda hay profusión de antropólogos, sociólogos e historiadores especialmente interesados en las relaciones del mundo occidental con otras culturas remotas, de manera que han centrado buena parte de sus esfuerzos en reclamar la devolución de materiales museísticos a pueblos aborígenes, la (re)presentación de civilizaciones del Tercer Mundo y la censura de cualquier forma de dominio colonial en el ámbito de los museos. […] Esto ha tenido en los últimos años un impacto inmenso tanto en la teoría sobre los museos como en la práctica museográfica, que en lo referente a los museos de arte ha salido a debate público, primero de la mano de exposiciones concebidas por artistas contestatarios como Hans Haacke, Christian Boltanski, David Wilson, Joseph Kosuth o Fred Wilson –que se han servido de montajes museísticos para poner en cuestión las convicciones establecidas y los discursos propios de los museos (un estudio ya clásico sobre la historia de esta «contestación artística» es el de Corrin, 1994)–, pero luego también a través de discursos expositivos donde los propios conservadores de museos impelan al público a una reflexión crítica sobre el museo (Lorente Lorente, 2006, pp. 24-33).

La función y misión de los museos, sus códigos deontológicos, en consonancia y articulación con su carácter, y sus tipologías, inciden fundamentalmente en la expresividad y características de la museología y la museografía que desarrollan en sus políticas exhibitivas, atendiendo su diversidad. Una revisión historiográfica de los museos, comenzando por las colecciones palaciegas, los gabinetes de historia natural, los museos decimonónicos enciclopédicos plagados de dioramas, los museos interactivos, los parques temáticos, los museos rodantes, los museos extramuros, los ecomuseos o los museos destinados a una misión turística, dejan entrever un panorama incierto respecto a la identidad del museo en las próximas décadas. El museo aún es el concepto y el lugar que pretende preservar, mediante la interpretación contextual o dialéctica que brindan los relatos curatoriales, la memoria histórica de los hechos, los lugares, el tiempo y la cultura material. En la necesidad de divulgar los bienes patrimoniales de sus acervos y colecciones, la entidad museo se debate entre la

reconstrucción del tejido social y la transformación sociocultural de las regiones, pero también entre el espectáculo, la lúdica, el entretenimiento y el aprendizaje.

En general, dentro de sus políticas de difusión e interpretación del patrimonio, los museos, como instituciones culturales, no tienen como propósito primordial la educación estrictamente formal; tampoco están facultados para educar ni es su política o misión hacerlo tal como se practica en un colegio o universidad. Los museos son una oferta de educación no formal, lúdica, que puede incluirse como una alternativa cultural de entretenimiento; en sus estrategias de difusión e interpretación de colecciones deben evitar el exceso de información escrita, ya que casi nadie va allí a leer, y aquel que lo hace puede llegar a confundirse al hallar cedularios plagados de un lenguaje académico denso, excesivamente técnico y pretencioso. Esto ocurre cuando el museólogo, el curador o el comisario,[24] junto con su equipo de trabajo pedagógico, se encargan de realizar su investigación con un propósito meramente educativo.

La formación de un curador de arte contemporáneo en historia, crítica y teoría del arte es crucial. Los teóricos e historiadores del arte están innovando en las maneras cómo se aproximan a sus objetos de estudio y echan mano a herramientas como la microhistoria y la historia anacrónica de los objetos; inclusive hay muchos que utilizan tropos literarios o que desarrollan historia e historiografía del arte novelada, para enriquecer sus reflexiones en torno a las obras, los artistas y los públicos.[25] Esto permite matizar inteligentemente la frecuente erudición densa de los autores de catálogos y libros de arte.

Un guión curatorial puede estar escrito simultáneamente por varias personas, curadores y no curadores,[26] que escriben basados en sus campos del saber y contribuyen a la interpretación discursiva, visibilizando en contexto estos campos. Las propuestas curatoriales hoy día son más paradigmáticas e interdisciplinares, ya que el curador ha debido instruirse en campos del saber que antes le eran ajenos.

Los cambios históricos del devenir cultural del hombre y su relación con la definición de obra de arte, han obligado a los críticos y curadores a desarrollar nuevas herramientas de lectura e interpretación discursiva de los artefactos artísticos.[27] Un crítico o teórico del arte puede valorar las creaciones plásticas a la luz de herramientas conceptuales y bases metodológicas propias de temas, ciencias o disciplinas como la semiótica, la antropología, la sociología, la teoría crítica, el psicoanálisis, los estudios culturales, el multiculturalismo y los estudios de género, entre otros.

Para los inicios del siglo XX muchas obras de arte son seriadas y fungen como mecanismos que difunden posturas ideológicas o como mercancía que se integra al imaginario y repertorio iconográfico de una cultura de masas. Retomemos las ideas de los filósofos alemanes Theodor Adorno o Walter Benjamin sobre la pérdida del aura de la obra de arte, o los efectos de la reproductividad de la imagen y la confrontación entre la obra de arte reproducida y su original o matriz inicial –desde los grabados renacentistas hasta la imprenta y las litografías–; y no olvidemos tampoco obras artísticas como las «valijas» del museo viajero (boîte en valise) del francés Marcel Duchamp,[28] o la ironía de los enlatados seriados denominados merda d'artista (mierda de artista) del polémico artista conceptual italiano Piero Manzoni.

La interactividad, los mass media y la digitalización de las imágenes complementan los soportes y medios que los artistas tienen a la mano e influyen en la forma en que el arte es producido, difundido, valorado y consumido. La obra de arte se constituye, entonces, en un elemento inestable, híbrido y polisémico, tanto por su naturaleza como por la multiplicidad de interpretaciones semánticas posibles.

La figura del curador de arte ha ido supliendo en los museos a la del historiador y el conservador, incluso a la figura del historiógrafo o el crítico de arte, ya que gestiona las exposiciones en las salas a su cargo, define el concepto con el cual se determina el discurso curatorial que interpreta una colección o un artefacto estético a la luz de un tema, y formaliza su propuesta en la escenificación de la

museografía que traduce el concepto museológico, surgido generalmente de una investigación y de una metodología específica. El curador revela la cultura visual que imbuye los lenguajes del arte.[29]

La forma ha sido tema prioritario de discusión de los historiadores del arte, a partir de los últimos años del siglo XIX y fue la clave esencial para comprender las obras artísticas más allá de los períodos, los movimientos o los creadores, ya que para entonces los estilos definían una escala de valores y un sistema conceptual.[30] El estudio de la imagen en ese momento permitió que las obras fuesen vinculadas entre sí a partir del discurso para formar una totalidad superior.

Michael Podro[31] nos ofrece una visión acerca de la manera cómo la apreciación y valoración de una obra artística debe recurrir a herramientas históricas:

Es importante establecer de las pinturas, para elucidar sus temas, elementos como las obras anteriores a ellas, los antecedentes e influencias en el artista, los formatos usuales, la paleta de entonces, los textos, poemas, sonetos que alumbraron o motivaron la imagen. Examinar las cuestiones históricas permite establecer el género de la pintura; también descubrimos de qué manera hace uso una pintura de las tradiciones sobre la práctica artística. Disponemos de una concepción determinada del arte e intentamos ver las obras a la luz de las condiciones en las que se realizaron y las intenciones con las que se llevaron a cabo. […] Para la búsqueda de hechos históricos y el despliegue de una concepción del arte en la que nuestras concepciones se pueden convertir en rasgos constitutivos de la tradición artística, debemos disponer previamente de una concepción determinada del arte. Debemos hallar respuestas a cuestiones como las fuentes, los mecenas, los propósitos, las técnicas, las reacciones de los contemporáneos y los ideales. Los productos artísticos obedecen a propósitos e intereses irreductibles a las condiciones de su aparición e inextricables a estas. La investigación se puede dirigir en un sentido de historia crítica. La posición que adopta un historiador preocupado por el carácter irreductible o autonomía del arte se podría identificar con una concepción de la historia puramente

formalista. El arte transforma los elementos sociales presentes en la temática de las pinturas. Es factible tratar de ubicar o relacionar el éxito creativo del artista individual y la complejidad de los hechos históricos de que el propio arte trasciende el lenguaje material de los artefactos (Podro, 2001:, pp. 17-20).

Siguiendo adelante, entre los siglos XIX y XX el abordaje de los temas historiográficos del arte se hace con la iconología, la iconografía y el formalismo. El discurso crítico sobre el arte se origina en la Escuela de Viena de Historia del Arte, con las nociones de la Kunstwollen (la voluntad de forma o la voluntad artística) y la teoría de la visibilidad, en una época en la que surge una relación entre la historia y el arte, con el desarrollo sistemático de los grandes museos del mundo, que para entonces ya requerían impulsar la formación académica de personas especializadas en el abordaje científico y en la gestión de acervos y colecciones. Así se empieza a perfilar el rol del historiador del arte, desde un punto de vista más ortodoxo; en años más recientes este rol ha mutado en las figuras del crítico de arte, el conservador y el curador, en el contexto de los museos.

Los principales exponentes de la Escuela de Viena de Historia del Arte son el austríaco Alois Riegl, el francés Henri Focillon y el suizo Heinrich Wölfflin, que comienzan a impulsar el formalismo en el arte. Para ello retoman las ideas de los alemanes Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Friedrich Hölderlin e Immanuel Kant, exaltando la forma como la clave privilegiada para acceder a una mejor comprensión de una obra artística.[32]

Los artistas actuales son ejecutivos de un trabajo mediado por la investigación y la disciplina práctica que trasciende las técnicas, el oficio o el mero talento con las habilidades técnicas e instrumentales.

Los nuevos artistas incursionan en la ciencia con la investigación/creación y el diálogo interdisciplinar y transdisciplinar con otros saberes –antropología visual, semiótica, sicoanálisis, sociología, medicina, física, química, ecología, estudios

de género, multiculturalismo, geopolítica, estudios críticos y culturales, música, danza y teatro, entre otros–; para demostrarlo hay muchos ejemplos distantes: la Escuela de la Bauhaus con la obra de Oskar Schlemmer el Ballet Triádico o performance de 1922; el trabajo de numerosos alumnos del Black Mountain College; el del compositor, filósofo y artista John Cage y el del compositor y videoartista Nam June Paik; y habría que agregar especialmente los trabajos de artistas visuales y conceptuales como Damien Hirst –trabajos preparados con taxidermistas y médicos–, Orlan –referentes de ciencia, medicina, cuestiones de género, arte y biotecnología–, Gunther von Hagens –plastinación de cuerpos humanos y animales–, Jeff Koons –escalas de color, óptica y cromática de plántulas en sus esculturas colosales híbridas expuestas en el Palacio de Versalles en 2008–, Guillermo Kuitca con una aproximación interesante hacia el cine y el teatro, la instalación, y la performatividad de objetos como colchones o mapas y Bill Hirst –físico y artista visual que trabajó con fractales en la naturaleza, creando un sugerente registro fotográfico–.

El arte siempre dialoga con la ciencia y con la sofisticación tecnológica que se tenga a la mano en cada época y en cada civilización; la obra de arte se ha ido desmaterializando, esto es, se ha vuelto performance, fotografía, registro en video de una obra artística efímera o un video efímero, arte ritual, o el uso de la luz eléctrica –The Lightning Field o campo de pararrayos de Walter De María en Nuevo México, 1977– o el agua en las instalaciones o ambientes artísticos –las «máquinas escultura» de Jean Tinguely, que operan en lagos o piscinas, como su Fuente de Tinguely en Basilea, 1977–.

Actualmente, los artistas visuales pueden combinar el uso de técnicas puristas, de pinceles y lápices tradicionales, junto con el mouse y los ordenadores, con programas complejos o con la producción y realización de obras de arte digitales que fungen como un «cadáver exquisito» manipulable y susceptible de libres e infinitas intervenciones e interactividad, de parte de los usuarios en la web.

Muchos curadores también trabajan con el diseño visual de proyectos renderizados: animaciones y renders en 3D e infografías para guiones

curatoriales y montajes museográficos para salas de exposiciones en museos o galerías; o se desempeñan en galerías virtuales o mediante conferencias de telepresencia y plataformas digitales, con sus propios sitios web o blogs, chats y redes sociales.[33]

Los artistas y los curadores, buscando la interacción con los circuitos del arte a nivel local o mundial, son ciudadanos del mundo, tan nómadas como globales. Abordan problemáticas nacionales y transnacionales y legitiman el arte como una mercancía, un objeto de consumo que hace parte de una compleja red cultural.

CAPÍTULO 2

Actividades, talleres y anexos

2.1 Actividades y talleres individuales y grupales

2.1.1 Diseño

Recursos:

•Artículo: Sánchez Mora, M. C. (2009). Inteligencias múltiples y museos de ciencias. Revista Digital Universitaria . México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 10(11). Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art72/art72.pdf

•Bibliografía de apoyo: Gardner, H. (2005). Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica . Barcelona: Paidós Ibérica.

•Presentación en PowerPoint sobre las inteligencias múltiples.

•Conversatorio-panel.

Taller 1:

Trabajo individual

•Exponer en la clase la idea del artículo de Sánchez Mora que le pareció más sugerente y aportadora, y argumentar por qué.

•Encontrar correspondencias entre el ámbito de las artes visuales y las ciencias.

Taller 2:

Trabajo grupal

•Esbozar una propuesta de un discovery room para niños y otro para adultos en un museo de artes, de antropología-etnografía o de ciencias. Diseñar también una caja viajera para una fábrica de juguetes.

•Idear y exponer en la clase una actividad pedagógica en un museo de artes que apoye una exposición, teniendo en cuenta las inteligencias múltiples de Gardner –todas o algunas de ellas–.

Desarrollo:

La propuesta debe ser expuesta a través de dos –máximo tres– diapositivas, centradas en el asunto de cómo lograr el estímulo y desarrollo de las inteligencias múltiples, a través de una actividad lúdico-pedagógica en el museo, que muestre lo siguiente:

•Título y características de la exposición, incluyendo un esquema y un manual de instrucciones.

•Título y características de la actividad lúdica.

•La relación entre las artes y la ciencia.

•La aplicación del concepto de inteligencias múltiples de Gardner a la exposición y la actividad lúdica.

2.1.2 Guion

Recursos:

•Guion curatorial museológico, museográfico o científico-temático, de libre elección.

Taller:

Trabajo individual

Identificar y valorar los siguientes aspectos del guion:

•Título, tema, y objetivos.

•Principales características.

•Partes que lo conforman –índice temático, estructura, forma, contenido–.

•Fortalezas y debilidades.

2.1.3 Lectura

Recursos:

•Witker, R. (2001). Los museos . México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Colección Tercer Milenio, p. 17.

•Bibliografía de apoyo: Gardner, H. (2005). Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica . Barcelona: Paidós Ibérica.

•Objeto personal.

•Biblioteca universitaria, municipal o de barrio, o centro de documentación.

Taller 1:

Trabajo grupal

Diseñar una exposición artística con una muestra de ocho objetos, que cumpla con las siguientes condiciones:

•Disposición de las piezas mediante el ejercicio de una curaduría creativa.

•Uso de uno de los tres niveles propuestos por Witker –ritual o emotivo, didáctico o lúdico– para configurar el montaje museográfico que escenificará la museología o concepto previo.

•Que el nivel seleccionado suscite en los visitantes algunos de estos elementos: lúdica, divertimento, entretenimiento, fantasía, aprendizaje significativo, crecimiento intelectual, solución de problemas, procesos de pensamiento complejo o diversos niveles de experiencia –clasificaciones, comparaciones, contrastes, analogías y análisis de objetos y situaciones, estimulación sensorial, inteligencias múltiples de Gardner, etc.–.

•Descripción de los diseños de iluminación, color y textura, ubicación y recorrido, tensión y disposición, vinculación, homologación y relación de los objetos entre sí –científica, sistémica, filosófica, histórica, antropológica, etnográfica, arqueológica, estética, formal, fenomenológica, etc.–.

Taller 2:

Trabajo individual

•Abordando problematizaciones plásticas que actualicen y potencialicen nuevas lecturas de problemas globales o transnacionales –violencia, bioterrorismo, inmigración, cultivos transgénicos, ecología humana, contaminación, pobreza, relación hombre/naturaleza, hombre/tecnología, hombre/contextos urbanos, cuestiones de género, etc.–, con matices locales, pero con imágenes universales, idear dos estrategias o propuestas curatoriales que posicionen, apoyen, estimulen y difundan la producción de artistas jóvenes mediante un eje temático y académico serio, y con posibilidades de rentabilidad comercial.

•Enfocar una estrategia hacia el sector público –museo o casa de cultura–y otra hacia el sector privado –galería independiente o espacio alternativo–.

Taller 3:

Trabajo individual/grupal

•Traer a la clase un objeto personal que emotiva, conceptual o históricamente sea muy significativo para usted –una parte de su historia personal–, y que pueda abrir o generar toda una exposición y un guion curatorial, dando la pauta para un corpus de obra más ambicioso. El objeto puede ser una fotografía, un juguete, un artículo personal o un artefacto que lo identifique o represente de manera autobiográfica y autorreferencial.

•Reunirlo con los objetos de los demás compañeros y, en grupo, armar o esbozar la temática, el objetivo y la conceptuación de un discurso curatorial que vincule, relacione u homologue los objetos en una misma exposición y sala exhibitiva, y que sea coherente, consistente y tenga un hilo conductor. El tema o título de la muestra sería uno de los siguientes: Los imaginarios cotidianos , Los artefactos y dispositivos de la memoria o El microcosmos doméstico re-significado como posibilidad de fantasía .

•Usar de uno de los tres niveles de comunicación discursiva propuestos por Witker –ritual o emotivo, didáctico o lúdico– para determinar el criterio museológico y la puesta en escena museográfica, incluyendo la iluminación, el recorrido, el color y la textura.

Taller 4:

Trabajo grupal

Intercambiar su objeto personal con un compañero, con el propósito de asumir en usted la carga emocional que conlleva y, en grupos de tres, redactar la cédula de pie de objeto para la «pieza del mes» de una exposición temporal sobre la cotidianidad y los universos objetuales personales que cumpla con las siguientes características:

•Cuartilla o cuartilla y media de extensión.

•Que pueda ser incluida en el catálogo de la exposición.

•Que el contenido tenga rigor científico y memoria histórica –texto valorativo, descriptivo e interpretativo, e iconológico e iconográfico del objeto–.

•Que sirva de material de consulta.

DESARROLLO:

Exponer el texto en la clase y devolver los objetos a sus dueños y los documentos de apoyo a la biblioteca o centro de documentación de apoyo.

2.1.4 Cuestionario

Taller:

Trabajo individual

Conteste las siguientes preguntas:

1. ¿Qué desplazamiento le pueden estar dando los curadores a la figura del crítico de arte o conservador?

2. ¿Cómo ha evolucionado el concepto del curador, una figura relativamente reciente en el arte?

3. ¿Cuáles son las principales funciones del curador?

4. ¿Es posible que el curador ejerza una relación de poder significativa en cuanto a difundir, impulsar o estancar el desarrollo del arte local y a los artistas?

5. ¿El criterio del curador puede, más que ilustrar o dar herramientas críticas y perceptivas al público, condicionar, manipular e imponer de manera tendenciosa sus preferencias en el arte?

6. ¿El curador puede potencializar en el público nuevas lecturas del arte actual?

2.1.5 Panel

Recursos:

•Bellido Gant, M. L. (2001). Dimensión contemporánea de la obra de arte, en Arte, museos y nuevas tecnologías . Gijón: Trea, pp. 21-47.

Taller:

Trabajo individual

Contestar las siguientes preguntas:

1. ¿Qué ventajas y desventajas representa la «desmaterialización» de la obra de arte (en cuanto a sus soportes, formatos y materiales)?

2. ¿Qué nuevas tecnologías y factores socioculturales e históricos hicieron propicia la aparición de diversas técnicas plásticas y de tantos movimientos artísticos a principios del siglo XX, a partir de las vanguardias?

3. ¿Qué entiende usted por «autonomía» de la obra de arte?

2.2 Anexos

2.2.1 Anexo 1. Microcurrículo de la asignatura Arte, ciencia, museos y curaduría Identificación:

Tabla 1. Identificación de la asignatura según la codificación del ITM

Asignatura				Arte, Ciencia, Museos y Curaduría					
Área				Formación profesional y componente de profundización. Asignatura para ser propuesta para la línea Arte y tecnología de las materias de énfasis o electivas.					
Código		ACV72		Pénsum (plan de estudios)			2		
Correquisitos				Prerrequisitos					
Créditos	2	TPS	2	TTS	4	TPT	32	TIT	64

Fuente: elaboración propia

Justificación:

Los estudiantes del Instituto Tecnológico Metropolitano, en su proceso de formación integral y adquisición de una visión amplia y abierta al mundo y al conocimiento, requieren desarrollar una sensibilidad humanista y crítica frente a los fenómenos estéticos y artísticos que subyacen a toda manifestación cultural, incluidos los productos y procesos científico-tecnológicos.

Con una sólida conceptualización, una tesis de cualquier campo del saber, incluso afín a las ciencias exactas, las ciencias básicas, las ciencias «duras» o las tecnociencias, puede convertirse en un insumo para la selección del corpus de obra, el texto de un catálogo artístico y el guión curatorial de una exposición bien fundamentada.

En los procesos de solución formal de la producción y las técnicas del arte, así como en su discurso conceptual, a menudo es necesario utilizar las herramientas metodológicas de la investigación, del método científico y sus soportes teóricos –que implican un rigor conceptual– o de su repertorio iconográfico y representativo; ejemplos de esto son los mapas, esquemas, estadísticas, gráfica, maquetas virtuales, diseños de esculturas en 3 y 4D, prototipos, instalaciones o videoinstalaciones, curadurías, museos, galerías y espacios virtuales, diseños y proyectos museográficos «renderizados», etc.

El arte es una herramienta eficaz y un poderoso mecanismo para la transformación social de las comunidades en las cuales incide. Se puede decir decir que en todas las épocas y culturas de la historia el arte siempre ha

dialogado interdisciplinarmente con la ciencia y los avances tecnológicos y materiales.

Competencia:

Identifica y problematiza de manera argumentada la relación que existe entre el arte –sus procesos, iconografías, formalización y conceptualización– y las representaciones o metodologías del lenguaje científico y museológico, mediante un abordaje historiográfico y comparativo de confluencias entre escuelas de pensamiento, tendencias, teorías y mentalidades –la tecnociencia como fenómeno estético, artístico y cultural museable–.

Tabla 2. Saberes de la asignatura según la codificación del ITM

Saber (contenido declarativo)	Saber complementario (contenido declarativo)	Saber hacer (contenido procedimental)	Ser–Ser con otros (contenido actitudinal)
Elementos críticos frente a la relación que existe entre la ciencia y el arte en la representación (formalización) y la conceptualización. Conceptualización sobre los movimientos artísticos vanguardistas y contemporáneos. Conceptualización historiográfica sobre la ciencia y el valor expresivo de algunas representaciones del contexto científico, con sus productos. Identificación de las posibilidades de expansión de los lenguajes artísticos a través de herramientas técnicas y tecnológicas, en el contexto de su propia producción artística o de las nuevas tendencias en el arte. Identificación y análisis crítico de los principales artistas y obras artísticas en los siglos XX y XXI.	Características de los contextos históricos en los movimientos artísticos. Acontecimientos históricos significativos que repercuten en la valoración y recepción de la producción artística. Salones y bienales latinoamericanas de arte. Multiculturalismo y globalización e historia cultural moderna. Artefactos científicos y artefactos culturales.	Realizar propuestas artísticas a partir de la integración creativa de diferentes medios tecnológicos, herramientas, metodologías o teorías científicas, y la reflexión y confluencias de estas en la experimentación, el lenguaje y las posibilidades expresivas del arte. Valorar iconológica e iconográficamente las imágenes artísticas a partir de su descripción e interpretación, en un contexto histórico y científico. Hacer lecturas intertextuales entre el trabajo o las propuestas de diferentes artistas visuales y su relación con procesos y tópicos afines al contexto científico. Teorizar sobre el arte, desarrollar metodologías investigativas que apoyen procesos de autonomía cognitiva y generar nueva información crítica sobre el arte y su relación con el lenguaje científico, en el contexto museal y curatorial.	Dispuesto a trabajar en equipo. Responsable y organizado en la entrega de trabajos. Respetuoso y solidario con el trato hacia sus compañeros. Dispuesto para el aprendizaje autónomo y colaborativo. Disposición proactiva frente al aprendizaje.

Fuente: elaboración propia

Tabla 3. Resultados del aprendizaje: criterios para la evaluación e indicadores de competencias de la asignatura según la codificación del ITM

De conocimiento (contenidos declarativos)
Identifica en contexto rasgos historiográficos, formales y teóricos de diferentes e

Fuente: elaboración propia

Tabla 4. Estrategias metodológicas de la asignatura según la codificación del ITM

Actividades de enseñanza / aprendizaje	Actividades de trabajo independiente	Actividades de evaluación		
		Actividad	%	Fecha
Grupos y foros de discusión sobre temas de la historiografía del arte contemporáneo y el contexto de la ciencia. Apreciación de películas y videos que apoyan los temas, documentos y textos abordados en clase (teoría e historiografía del arte, artistas, obras y museos que impliquen procesos, conceptos, reflexiones, representaciones, iconografías e imaginarios tecnocientíficos). Cátedra magistral acompañada de material visual sobre los temas centrales del curso.	Guías, documentos e instructivos para los eventos evaluativos y talleres extra-clase: informe de una página (cómo elaborar un mapa conceptual y unas fichas de investigación, y presentar lineamientos para el examen final y las exposiciones). Videos, documentales y películas. Diapositivas.	Reporte de lectura crítico de una página (a modo de ensayo), basado en un instructivo. Realización grupal de una exposición y un trabajo de investigación escrito. Elaboración de un mapa conceptual basado en uno o varios de los documentos de apoyo de la asignatura. Diseño de una actividad pedagógica en un museo de arte, que apoye una exposición que el alumno presentará en forma oral, teniendo en cuenta las inteligencias múltiples de Gardner (todas o algunas de ellas). El alumno debe encontrar correspondencias entre el ámbito de las artes visuales y las ciencias. Evaluación final *Opción 1*. Realizar una propuesta artística a partir de la integración creativa de diferentes medios tecnológicos, herramientas, representaciones, metodologías o teorías científicas, y la reflexión y confluencias de estas hacia la experimentación, el lenguaje y las posibilidades expresivas del arte (problematización de la relación entre el arte y la ciencia o tecnociencia como fenómeno artístico y de posibilidades creativas). *Opción 2*. Elaborar un guion curatorial museológico/museográfico con un corpus de obra de 20 objetos o artefactos, que considere el diálogo y articulación entre el arte y la ciencia.	20 20 20 20 20	Semana 4 Semana 7 Semana 10 Semana 13 Semana 16

Fuente: elaboración propia

2.2.2 ANEXO 2. RED DE CONCEPTOS, TEMAS Y CONTENIDOS DEL MICROCURRÍCULO DE LA ASIGNATURA ARTE, CIENCIA, MUSEOS Y CURADURÍA

Competencia:

Identifica y problematiza de manera argumentada la relación que existe entre el arte –sus procesos, iconografías, formalización y conceptualización– y las representaciones o metodologías del lenguaje científico y museológico, mediante un abordaje historiográfico y comparativo de confluencias entre escuelas de pensamiento, tendencias, teorías y mentalidades –la tecnociencia como fenómeno estético, artístico y cultural museable–.

Justificación:

Los estudiantes del ITM, en su proceso de formación integral y adquisición de una visión amplia y abierta al mundo y al conocimiento, requieren desarrollar una sensibilidad humanista y crítica frente a los fenómenos estéticos y artísticos que subyacen a toda manifestación cultural, incluidos los productos y procesos científico-tecnológicos.

Con una sólida conceptualización, una tesis de cualquier campo del saber, incluso afín a las ciencias exactas, las ciencias básicas, las ciencias «duras» o las tecnociencias, puede convertirse en un insumo para la selección del corpus de obra, el texto de un catálogo artístico y el guión curatorial de una exposición bien fundamentada.

En los procesos de solución formal de la producción y las técnicas del arte, así como en su discurso conceptual, a menudo es necesario recurrir a las herramientas metodológicas de la investigación, del método científico y sus soportes teóricos –que implican un rigor conceptual– o de su repertorio iconográfico y representativo; ejemplos de esto son los mapas, esquemas, estadísticas, gráficas, maquetas virtuales, diseños de esculturas en 3 y 4D, prototipos, instalaciones o videoinstalaciones, curadurías, museos, galerías y espacios virtuales, diseños y proyectos museográficos «renderizados», etc.

El arte es una herramienta eficaz y un poderoso mecanismo para la transformación social de las comunidades en las cuales incide. Podemos decir que en todas las épocas y culturas de la historia el arte siempre ha dialogado interdisciplinarmente con la ciencia y los avances tecnológicos y materiales.

Conceptos:

•Escolástica medieval

•Primeras universidades

•**Humanismo**

•**Neoplatonismo**

•**Positivismo**

•**Modernidad**

•Moderno / Contemporáneo

•**Postmodernidad**

•**Hipermodernidad**

•Primera Revolución Industrial

•Segunda Revolución Industrial

•Guerra Fría: Comunismo versus Capitalismo

•Era Espacial

•Era Tecnológica

•Globalización (aldea global)

Temas:

Análisis de libro

•Kuhn, T.s (1971). La estructura de las revoluciones científicas . México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.

•Los paradigmas y cambios de modelos científicos de pensamiento se dan más rápidamente en la ciencia que en el arte o la filosofía.

•Lea el prefacio, la introducción, los capítulos 1, 5, 6, 10, 13 y la posdata.

Análisis de libro

Calabrese, O. (1999). La era neobarroca. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.

El problema estético del gusto en los objetos más dispares: desde la ciencia hasta las comunicaciones masivas, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos.

Lea el prólogo, la Introducción y los capítulos 1, 3, 4, 5 y 6.

Artistas paradigmáticos que se han aproximado al pensamiento científico:

•Leonardo da Vinci: códices, diseños e ilustraciones de inventos y de anatomía humana y animal.

•Antoni Muntadas: artista pionero del media art y del arte conceptual en España: audiovisuales, análisis documental, arte y política, crítica a los medios masivos de comunicación a través de fotografía, televisión, video e Internet.

•Wolf Vostell y Nam June Paik: p rimeros videoartistas, simbologías de la televisión, los comerciales y el cine, y la manipulación colectiva a partir de estereotipos de personas o de cultura de masas.

•Damien Hirst: objetos preparados; trabajo con taxidermistas y médicos.

•Orlan: referentes de ciencia, medicina, cuestiones de sexo, arte y biotecnología.

•Gunther von Hagens: arte y medicina; plastinación de cuerpos humanos y animales.

•Jeff Koons: escalas de color y óptica y cromática de plántulas en sus esculturas colosales híbridas.

•Guillermo Kuitca: mapas.

•Bill Hirst. Ph. D. en Física. Fotógrafo que trabaja con fractales como paisajes del microcosmos/macrocosmos y su impactante registro fotográfico. [34]

Corrientes artísticas y técnicas que se han aproximado al pensamiento científico:

•Land Art y Arte povera: arte y naturaleza.

•Desmaterialización de la obra de arte. Arte realizado con agua y luz eléctrica, por ejemplo, The Lightning Field , del escultor Walter De Maria (1974-1977). [35]

•Video arte, performance y fotografía.

•Art net, ciber arte, arte digital y media art.

•El curador y la muestra artística: la galería virtual.

•Arte, ciencia y laboratorios experimentales: la biotecnología, la biónica y la cibernética.

•Arte y ciencia: la investigación y la creación.

•La innovación y la creatividad.

•El arte, los estudios culturales y el multiculturalismo.

•La música, las matemáticas y la escultura sonora: arte sonoro digital y nuevas tecnologías.

•La literatura y la ficción científica:

•Julio Verne. De la Tierra a la Luna. Bibliotecas virtuales. Recuperado de http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaFrancesa/julioverne/Del

•Julio Verne, 20.000 leguas de viaje submarino. Biblioteca virtual universal. Recuperado de http://www.biblioteca.org.ar/libros/656610.pdf

•Isaac Asimov, Yo, robot (1984). Barcelona: Edhasa/Ciencia Ficción, Colección Nebulae, n.º 1, 9.ª ed. Recuperado de http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/135397/a848a971f45d5435b3cb sequence=1

•Las confluencias en la geometría: Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris: del naturalismo al cubismo analítico y sintético y el collage .

•La abstracción geométrica.

•Euclides, Elementaria (2008). Barcelona: Gredos.

•La perspectiva renacentista y barroca:

•Piero della Francesca: la perspectiva como teoría matemática; estudio científico de la luz en la pintura.

•Leon Battista Alberti, De Pictura (1436).

•Leonardo da Vinci , Tratado de la pintura (1680).

•P erspectiva del color , en la que los colores se difuminan según vayan aumentando la distancia y la perspectiva menguante . Diego Velásquez, Las Meninas , 1656 [óleo sobre lienzo]. Johannes Vermeer , Vista de Delft , 1658 - 1660 [óleo sobre lienzo].

•La perspectiva y los isométricos.

•La proporción áurea en la naturaleza y el arte en la estructura compositiva.

•La representación en la ciencia y en el arte: mapas, cartografías, planisferios, dibujos de astronomía y esquemas científicos: José Celestino Mutis: ilustraciones científicas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de

Granada . Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland: ilustraciones de zoología y botánica, grabados, litografías y estampas.

•La ciencia, el tiempo y la memoria en la representación:

•Henri Bergson, Duración y simultaneidad (2004). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

•Henri Bergson, Materia y memoria (2006). Buenos Aires: Cactus.

•Chris Marker: La Jetée [película] (1962).

•La óptica:

•Sir Isaac Newton, Óptica, o un tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz (2010). Proyecto Gutenberg. Recuperado de http://www.gutenberg.org/files/33504/33504-h/33504-h.htm .

•Georges Seurat: análisis científico y sistemático del color a través del puntillismo.

•Arte, artesanía, diseño y arquitectura: la Escuela Bauhaus

•Arte, arquitectura y moda: el museo MARTa Herford

•Arte, ciencia y museos: Howard Gardner, Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica (2005). Barcelona: Paidós Ibérica.

•Películas

•Alien, el octavo pasajero (1979). Ridley Scott, 117 minutos.

•Blade Runner (1982). Ridley Scott, 117 minutos.

•Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1986). Geoff Collins, 49 minutos.

•El quinto elemento (1997). Luc Besson, 127 minutos.

•El señor de las moscas (1990). Harry Hook, 90 minutos.

•Frankenstein (1931). James Whale, 71 minutos.

•Gattaca (1997). Andrew Niccol, 106 minutos.

•Inteligencia artificial (2001). Steven Spielberg, 146 minutos.

•La célula (2000). Tarsem Singh, 107 minutos.

•La Jetée (El muelle) (1962). Chris Marker, 28 minutos.

•Metrópolis (1927). Fritz Lang, 153 minutos.

•Tiempos modernos (1936). Charles Chaplin, 87 minutos.

•Yo, Robot (2004). Alex Proyas, 115 minutos.

Trabajo final:

Opción 1. Elaborar una propuesta artística basada en la integración creativa de diferentes medios tecnológicos, herramientas, representaciones, metodologías o teorías científicas, y la reflexión y confluencias de estos hacia la experimentación, el lenguaje y las posibilidades expresivas del arte (problematización de la relación entre el arte y la ciencia / tecno-ciencia como fenómeno artístico y de posibilidades creativas).

Opción 2. Desarrollar un guion curatorial museológico/museográfico, con un corpus de obra de 20 objetos o artefactos, que considere el diálogo y articulación entre el arte y la ciencia.

2.2.3 ANEXO 3. PROGRAMAS DE PREGRADO DE LAS UNIVERSIDADES CES Y EAFIT DE MEDELLÍN QUE TIENEN TRANSVERSALIDAD CON LAS ARTES VISUALES O EL CAMPO DE LAS ARTES EN GENERAL [36]

Universidad CES:

El Departamento de Humanidades de la Universidad CES se encarga de la orientación, programación y administración de las asignaturas de artes visuales o artes plásticas. Estas asignaturas son áreas transversales a todas las carreras y es de cumplimiento obligatorio que el estudiante curse un número determinado de créditos en estas áreas.

En el programa de Odontología, por ejemplo, los estudiantes, además de tomar créditos en asignaturas de Humanidades –Antropología, Ciencias Políticas y Ética, entre otras–, deben cursar algunas materias denominadas electivas u optativas, entre las cuales existe una oferta en el área de las artes visuales o plásticas: Cine, Dibujo, Caricatura, Papiroflexia (origami), Escultura, Fotografía, etc.

Con respecto a la asignatura Cuerpos y estética –propia del programa de Odontología–, aunque se ofrece como opcional para otros programas, es un acercamiento filosófico, con componentes críticos y reflexivos, al concepto de la estética en la humanidad a través de los tiempos, hasta llegar a la concepción moderna, que trasciende incluso la de la salud, para convertirse en algo netamente comercial.

En este programa también se dicta ocasionalmente un curso de anatomía reconstructiva de cabeza y cuello usando la escultura. A diferencia de este,

Cuerpos y estética está más relacionado con un trabajo del concepto del cuerpo y de la belleza a través de la historia, que con un trabajo plástico propiamente dicho.

Universidad EAFIT:

En el plan de estudios del Departamento de Música –adscrito a la Escuela de Ciencias y Humanidades–, la Universidad EAFIT ofrece una materia denominada Estética, aunque está más relacionada con el análisis musical que con la estética del arte o de la música.

El actual Núcleo de Formación Institucional (NFI) –que remplazó a la denominada Ruta de Estéticas– está conformado por áreas comunes –obligatorias– y áreas electivas. Entre las primeras se incluyen Habilidades comunicativas (Análisis textual, Edición textual, etc.), Contexto colombiano, Constitución y política, y Emprendimiento. Entre las segundas se incluyen Arte y cultura (Colombia contada por los artistas, Arte y ciudad; Arte, artesanía y mercancía, etc.), Música (Colombia a través de la música, Música y cultura, El lenguaje de la música), Historia y Política, Filosofía y letras, Ciencia y técnica, Hombre y medioambiente, Desarrollo sostenible y Ecología.

2.2.4 ANEXO 4. ÍNDICE TENTATIVO DEL GUION CURATORIAL MUSEOLÓGICO (CIENTÍFICO/HISTORIOGRÁFICO) Y MUSEOGRÁFICO (CEDULARIO)

Guion museológico:

•Tema de la exposición.

•Título de la exposición.

•Presentación.

•Objetivos principales y secundarios.

•Justificación y políticas de exhibición.

•Reflexión del tema (síntesis temática) y pertinencia de las obras y la muestra.

•Tipología y duración de la exposición.

•Beneficios para un público potencial e intereses de la comunidad.

•Justificación del lugar seleccionado para la muestra.

•Planificación, cronograma y calendarización de los diferentes compromisos –investigadores, investigación, fotografías, ubicación de obras y artistas, convenios, préstamos, fases del montaje, etc.–.

•Definición y clarificación de las funciones del equipo de trabajo –comisario o curador, coordinador, museógrafo, investigadores, pedagogo, diseñadores, equipo de montaje, comunicador, etc.–.

•Marco teórico-conceptual, insumos e información propia del proceso de investigación –historiografía profunda y completa del tema en contexto, con aparato crítico y citas bibliográficas (buena parte de esta información sustentará también el cedulario o fichas técnicas de apoyo de objeto, en la sala de exposición); texto del comisario o curadores (texto curatorial: propio del concepto y la investigación curatorial), y textos del catálogo–.

•Valoración e interpretación de las pinturas, piezas u obras seleccionadas.

•Contexto de la época: historiográfico, histórico, geográfico, social, estético y fenomenológico de las obras.

•Índice de núcleos temáticos –secciones de la exposición, salas y subsalas, incluyendo los objetivos–.

•Imágenes del corpus de obra y objetos de colección y toma de fotografías para el catálogo.

Guion museográfico:

•Duración del proceso de montaje y de la exposición.

•Localización y selección del corpus de obra y contactos para préstamos de obras.

•Catalogación de las obras con los datos técnicos.

•Recursos económicos incluyendo la financiación –honorarios de la nómina de investigadores, historiadores, artistas, diseñadores, museógrafo, comunicador, guías, etc.–.

•Producción y gestión del proyecto –costos de los insumos: vino, colación y meseros para la inauguración, llamadas telefónicas internacionales a museos para préstamos de obras, elementos de montaje, iluminación, pintura, fotógrafo, viáticos de los investigadores, transporte, guacales, difusión, publicidad, etc.–.

•Seguros y conservación.

•Diseño, instalación y montaje.

•**Iluminación.**

•Color (pintura).

•Texturas visuales.

•Espacio y arquitectura –intencionalidad poética y semántica–.

•**Recorrido.**

•Selección y diseño de dispositivos museográficos, gráfica o plóteres y apoyos museográficos bi y tridimensionales y maquetas.

•Prensa, difusión y mercadeo –radio, televisión, periódicos, revistas, vallas, Internet–.

•Realización de texto para el catálogo y demás publicaciones concernientes a la exposición. Ubicación previa de los curadores, críticos, historiadores e investigadores, fotógrafos, etc.

•Inauguración, clausura y devolución de las obras.

•Clausura o cierre de la exposición, finalización y evaluación del proceso y los resultados –estudios de mercadeo y de público, tabulación de la información de las encuestas y elaboración de estadísticas y proyecciones–.

Cedulario:

•Inventario de las cédulas de pie de objeto y de apoyo.

•Cédula introductoria.

•Cédulas generales.

•Cédulas anecdóticas.

•Cédulas temáticas.

•Cuadros del guion museológico, incluyendo objetivos principales y secundarios, núcleos temáticos, temas y subtemas, observaciones y autores y obras.

•Cuadros del guion museográfico, incluyendo objetivos principales y secundarios, salas, subsalas y secciones de sala, núcleos temáticos, temas y subtemas de las salas o secciones de sala, imágenes de los objetos de la

colección y sus cédulas o fichas técnicas, cedulario general, apoyos museográficos y observaciones.

•Gráfica: cuadros, mapas, fotografías e ilustraciones y apoyos museográficos bi y tridimensionales.

•Plano o mapa del sitio, galería o sala.

•Índice de ubicación de las cédulas y los objetos de colección en la galería, según el plano o mapa del guion museográfico.

•Distribución de las cédulas, apoyos museográficos y objetos según el plano o mapa de la sala o sitio de la exposición.

•Referencias bibliográficas y anexos.

2.2.5 Anexo 5. Instructivo para el ejercicio de un informe valorativo y crítico sobre una exposición

Reflexiones en torno a las prácticas curatoriales en los museos. Boceto de un modelo para la crítica curatorial del visitante:

El informe valorativo y crítico es un instrumento o derrotero con lineamientos y herramientas, que le permite al público realizar una valoración, una crítica curatorial escrita u oral, una vez termina su visita a una exposición artística permanente, temporal, en una sala o en un museo privado o público.[37]

Palabras claves: curador, discurso curatorial, museo, visitante, guion curatorial, museología, museografía.

Competencias del estudiante:

•Adquiere criterios y apreciaciones críticas, herramientas de lectura e interpretación de los discursos curatoriales y los montajes expositivos en diferentes museos o salas de exposición de Medellín, para valorar la manera cómo el patrimonio es interpretado y los conceptos museológicos son traducidos en el montaje museográfico. En breve, hace una crítica curatorial desde el punto de vista del público.

•Demuestra haber adquirido elementos de juicio valorativo frente al trabajo –el guion– curatorial en los montajes expositivos de las salas y museos de Medellín, al realizar un texto descriptivo, crítico e interpretativo, sobre la visita a una exposición, en el que analiza las cédulas o fichas técnicas, fotografías, mapas,

textos, texturas, colores, iluminación, recorrido y apoyos museográficos –vitrinas u otra clase de dispositivos–, y formula un diagnóstico de la realización del guion museológico en el montaje museográfico. En breve, hace una crítica a la museología, la museografía y el discurso curatorial de la exposición visitada.

•Basa su trabajo en los conceptos museológicos de autores como Rodrigo Witker, Fernando López Barbosa, Eilean Hooper-Greenhill, Michael Belcher, Philip Yenawine y María del Carmen Sánchez Mora –cuyos datos bibliográficos aparecen al final de este anexo–, para valorar los siguientes aspectos: tema y título de la exposición, eficacia y claridad del montaje expositivo, contextualización y pertinencia de la exposición, lenguaje museográfico y niveles de interpretación de los objetos en el espacio, lecturas temáticas novedosas y aportes de la exposición, concepto, textos, rótulos y cedularios, calidad y pertinencia, guion museológico científico y guion museográfico, discurso curatorial, apoyos museográficos, interpretación y selección de los objetos –su vinculación y homologación con los textos, las imágenes y el espacio museal–, receptividad del público, equipo de trabajo y de apoyo científico y difusión de la muestra, entre otros elementos.

•Descubre las condiciones relacionadas con las prácticas discursivas que le permiten realizar un discurso pertinente y ajustado a la profundidad y complejidad teórica que demanda la lectura del espacio, para desarrollar juicios valorativos museológicos y museográficos acerca de la pertinencia, eficacia y disposición e interpretación espacial de los objetos, las imágenes, textos o cédulas, la iluminación, textura y color, el montaje museográfico y el recorrido por la exposición.

Ejercicio-taller:

Elaborar un informe valorativo y crítico de una visita a una exposición en un museo o galería de Medellín. El trabajo debe cumplir con las siguientes condiciones:

•La visita al museo o galería no está incluida en las horas de clase.

•El trabajo debe hacerse en parejas de estudiantes.

•El trabajo debe escribirse en MS/Word, con las siguientes especificaciones: 12 páginas tamaño carta; fuente Arial o Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1,5; las referencias bibliográfica, imágenes, fotos e ilustraciones, portada, citas y entrevistas y anexos no están incluidos en las 12 páginas estipuladas; debe tener, como mínimo, dos citas del libro de Berndt León Mariscal y otras citas de los autores nombrados en el apartado anterior.

•Debe hacerse una exposición oral del trabajo con una duración de entre 10 y 20 minutos usando el videobeam –si se considera necesario–, y debe entregarse en la fecha estipulada en el plan de estudios.

Exposición oral:

•Puede incluir una entrevista al curador o curadores que diseñaron el guion de la exposición.

•Incorporar el análisis de los procesos de investigación revisados en clase: desarrollo de los guiones curatoriales museológico y museográfico, las cédulas o fichas técnicas, la gráfica –fotografías, mapas, etc.– y los apoyos museográficos.

•Contener un diagnóstico de la realización del guion museológico en el montaje

museográfico: recorrido, iluminación, color, texturas, cédulas, apoyos, vitrinas o dispositivos museográficos, discurso curatorial, interés, acentos expresivos, recursos o apoyos museográficos, etc.

•En referencia a las cédulas, analizar su orden, contenido, pertinencia, lenguaje, tamaño, extensión, rotulación y tipos –introductorias, generales, de pie de objeto, anecdóticas, temáticas, etc.–.

•Puede apoyarse con hasta 30 diapositivas de registros fotográficos o audiovisuales de la puesta en escena de la sala visitada, que muestren los objetos, textos e imágenes en tensión y el diálogo con el espacio.

•Tener en cuenta el asunto del lenguaje museográfico de las exposiciones y los tres niveles de interpretación de los objetos –emotivo o ritual, didáctico y lúdico–, de Witker.

Tema y guiones curatoriales museológico y museográfico:

Determinar los siguientes aspectos de la exposición visitada, teniendo en cuenta la intencionalidad curatorial, el tema de la muestra, los objetivos y la justificación de la propuesta; el marco teórico, el impacto social y cultural; los discursos curatoriales museológico y museográfico, la metodología de investigación, los diseños, bocetos y la historiografía:

•El tema.

•El título.

•Los núcleos temáticos o por salas.

•Si la temática y la muestra expositiva motivan al visitante a indagar más acerca de los objetos exhibidos.

•Los discursos curatoriales.

•Los argumentos, las hipótesis, el criterio y el concepto que quiso implementar el curador.

•El lenguaje museográfico especifico del curador, si es del caso, a través de una entrevista personal.

De igual modo, responder a los siguientes cuestionamientos:

•Identificar y establecer, de ser posible, uno o varios de estos aspectos: las escuelas de pensamiento, las disciplinas, ciencias, campos del saber y el aparato crítico o los referentes teóricos y conceptuales en los cuales se basó el curador.

•Analizar los guiones curatoriales museológico y museográfico a la luz de las cédulas, la gráfica y los apoyos museográficos.

•Diagnosticar la efectividad del guion museológico en el montaje museográfico: su consistencia, coherencia y claridad.

•Explicar cómo se hizo y cómo operó la homologación de los objetos, las imágenes y el texto.

•Indicar qué hilo conductor formal y conceptual hubo en la muestra.

•Determinar qué tensiones o problemas plásticos hubo en la relación, entre las imágenes, objetos y textos, el recorrido y el espacio arquitectónico o exhibitivo.

•Establecer cuál fue la lógica del montaje.

•Señalar la naturaleza de la muestra: arqueológica, etnográfica, antropológica, histórica, artística, científica, institucional, testimonial, documental, etc.

•Analizar cuál fue la tipología de la exposición.

•Explicar si la muestra es permanente, itinerante o fue temporal.

•Determinar los sentidos y significados intrínsecos de la muestra y sus problematizaciones plásticas.

•Establecer comparaciones, contrastes, diferencias y similitudes entre las salas visitadas en la exposición o entre las muestras a las cuales tuvo acceso.

•Señalar los imprevistos o accidentes en el montaje.

•Evidenciar los aciertos y desaciertos, fortalezas y debilidades de la exposición, incluyendo las novedades o innovaciones museológicas y museográficas que observó.

•Determinar si la museografía y la puesta en escena confunden al visitante o son sugerentes y motivadoras.

•Diagnosticar, según su criterio, si la museografía fue impactante, dramática, impecable, austera o confusa. Si montaje museográfico fue de buena o mala factura.

•Valorar los apoyos museográficos de la muestra: gráfica, fotografías, recortes de prensa, documentos o manuscritos, cuadros estadísticos, grabados, dibujos, etc.

•Evaluar la señalización, el diseño global, las vitrinas o artefactos y dispositivos museográficos, la iluminación, el color y las texturas de la muestra.

•Describir, valorar e interpretar la ubicación y disposición espacial de los objetos en las urnas, paneles, vitrinas o paredes, y determinar si con ellos se distancia o se acerca al espectador o si lo abruma.

•Determinar, según su criterio, si las vitrinas fueron más elocuentes que los objetos –como si fueran de un almacén o joyería–.

•Establecer las sugerencias que le haría al curador para mejorar su criterio museológico y el tipo de montaje museográfico que hizo.

Los objetos y el espacio:

•Detallar cómo se ejecutó el montaje de la exposición, en relación con los siguientes elementos: emplazamiento de las piezas y objetos, puesta en escena museográfica, iluminación, color, texturas, espacialidad y recorrido. Determinar la pertinencia y eficacia de estos elementos en todos sus aspectos constitutivos, sus pros y contras.

•Indicar qué tipo de homologaciones se establecieron con los objetos para vincularlos entre sí y qué elementos o factores se tuvieron en cuenta para seleccionar un corpus de obra determinado.

•Analizar si hubo una revisión o acercamiento interpretativo hacia los objetos desde una perspectiva evolucionista, enciclopédica, histórica, lineal, rizomática o temática.

•Distinguir si en la ubicación de los objetos se tuvo en cuenta la época en que fueron realizados, su pertenencia a movimientos o vanguardias similares, a contextos específicos y a artistas determinados, su asociación por la técnica mediante la cual fueron elaborados, la tecnología implicada en su confección, el material del cual están hechos y el tema, color, parecido y usos funcionales, rituales o estéticos o similitudes en el diseño.

•Determinar qué objetos pasan desapercibidos, cuáles llaman la atención y cuáles son los rasgos o valores semánticos más representativos.

•Señalar cuáles son los objetos más llamativos o favoritos para los visitantes y establecer las razones para ello.

•Indicar qué acentos expresivos se utilizaron en la disposición espacial, la ubicación, el tipo de exhibición y la interpretación de los objetos.

•Describir cuáles sentidos demandan en mayor grado el contacto sensorial con los objetos, qué leyes perceptivas se sugieren o enfatizan –por ejemplo, la sicología de la Gestalt– y cuáles inteligencias múltiples se estimulan.

•Diagnosticar la vinculación y las falencias que presentan los objetos, los paneles y vitrinas.

•Evaluar la pertinencia e importancia que presentaron los objetos y su vinculación o desvinculación con respecto al discurso curatorial, las textualidades implicadas y sus relaciones.

•Valorar la factura del montaje museográfico y la factura, calidad y pertinencia del corpus de obra.

•Explicar la eficacia o importancia expresiva del diseño curatorial del recorrido sugerido de la muestra: ¿es pertinente?, ¿lineal, dirigido e invariable?,

¿diacrónico, evolutivo o progresivo?; ¿el visitante organiza su propia ruta y recorrido o está condicionado por el espacio arquitectónico, la distribución de los objetos, los guías o los vigilantes?, ¿qué otro tipo de recorrido fue diseñado para ver la muestra?, ¿es pertinente y adecuado?

•Valorar la ubicación y disposición espacial de los objetos en las urnas, paneles, vitrinas o paredes y su distancia con respecto el espectador: ¿lo abruman?, ¿lo acercan? Evaluar la proxemia que se suscita en el espacio y sus tensiones: cuerpo, objetos y texturas visuales.

Las cédulas, rótulos, textos, señalética y el diseño visual. Evaluación general de las cédulas o fichas técnicas y su función en la exposición:

Evaluación de las cédulas

Tener en cuenta los siguientes aspectos: función –informativas, reflexivas, motivacionales–, orden, contenido, pertinencia, lenguaje, tamaño, extensión, rotulación y tipos –introductorias, generales, de pie de objeto, anecdóticas, temáticas, etc.–.

•Valorar, describir y analizar la gráfica –fotografías, mapas, diagramas, gráficos, ilustraciones, etc.– y los apoyos museográficos.

•Describir los elementos que encuentra en el recorrido por la muestra y su orden de aparición. ¿Cuáles de ellos, por ubicación, tamaño, iluminación o texturas, llaman más su atención?

•Indicar los colores usados en las cédulas y paneles, y los colores y texturas usados en las paredes, pisos y techo: ¿tienen alguna intencionalidad o simplemente son parte del diseño convencional y habitual del museo? ¿Hubo, con motivo de la muestra, cambios en el color, las texturas, el emplazamiento, los muros, pisos, paredes, techos o mampostería?

•Detallar la ubicación y las medidas aproximadas del cedulario.

•Describir la extensión de las frases o párrafos del cedulario.

•Describir los tamaños de las cédulas y el tamaño de las fuentes tipográficas usadas.

•Copiar o transcriba una cédula de pie de objeto o de apoyo del objeto.

•Analizar la ubicación y estado de las cédulas: ¿su posición confunde al espectador?, ¿están en el piso, sucias o en desorden?, ¿se ven fuera de lugar y no corresponden a los objetos cercanos?

•Determinar si las cédulas fueron más elocuentes que los objetos o, por el contrario, si se integraron a ellos y se apoyaron armoniosa y recíprocamente.

Evaluación de los textos

Tener en cuenta los siguientes aspectos: pertinencia, orden y claridad del

lenguaje.

•Analizar si la información fue suficiente, comprensible, clara y pertinente.

•Determinar si la información fue poca o excesiva: texto nulo, escaso o desmedido.

•Valorar si la información fue clara o ambigua.

Evaluación de la vinculación entre los objetos, el espacio, las imágenes y los textos con el concepto museológico:

•Determinar qué desaciertos, falencias o excesos hubo en las cédulas y los textos.

•Determinar sus fortalezas y aciertos.

Las cédulas, el discurso curatorial y la articulación de estos elementos con el lenguaje museográfico e interpretativo del curador:

Además de los análisis anteriores, es necesario acopiar datos basados en la observación y la información recolectada de los catálogos, guías, archivos y fuentes del museo, para hacer un rastreo historiográfico de su metodología. De igual modo, debe hacerse un reporte crítico e interpretativo del estado curatorial de las muestras, que explique los mensajes o decodificaciones semánticas que

permitan comprender la coherencia entre la iluminación, el recorrido, las texturas, el discurso curatorial y articulación entre la museología y la museografía.

En consideración al hecho de que el montaje museográfico implica un concepto curatorial y museológico, otra tarea esencial es encontrar el tipo de discurso curatorial implementado, describirlo, interpretarlo, valorarlo y establecer el nivel intelectual de la muestra a la luz del modo cómo el curador, a partir de un corpus de obra, cristaliza la relación entre un discurso museológico y una puesta en escena museográfica.

•A partir de su ojo crítico, intuición y mirada creativa, esclarecer y valorar la pertinencia, complejidad, profundidad y volumen de información de cada objeto de la muestra.

•Determinar la interpretación que se da de los artistas, sus obras, tendencias, movimientos e influencias, el contexto histórico de sus escuelas de pensamiento y sus posiciones estéticas, filosóficas o políticas.

•Describir de qué manera se integran la forma y el contenido en un discurso curatorial museológico, que narra un concepto a partir de un montaje expositivo museográfico.

•Explicar la manera cémo se dispone de los objetos en el espacio y cuál es el tipo de lecturas que los acercan al imaginario, comprensión, dialéctica y cotidianidad del público.

•Describir si encontró nuevos conceptos de curaduría o de selección del corpus

de obra.

•Determinar si hubo criterios novedosos en las interpretaciones curatoriales de un tema, que fuesen propositivos, provocadores o inteligentes.

El público:

•Explicar si hubo estudios de público preliminares o durante la muestra; si es así, describir su reacción, receptividad y comentarios.

•Determinar si hubo comprensión con respecto el tema, los objetivos y los contenidos de la muestra. Distinguir, además, su percepción del sentido y el discurso, los conceptos estéticos y las bases teóricas y curatoriales de la muestra.

•Describir la afluencia a la muestra y su receptividad.

•Detallar el tipo de público: rasgos culturales, socioeconómicos, edades, sexo, intereses.

•Determinar si adquirió elementos propios de una cultura visual determinada, que le den herramientas de lectura y le aporten conceptos para entender un criterio curatorial, de modo que pueda aplicar este aprendizaje en futuras exposiciones que visite.

•Definir el elemento más enfatizado en la muestra: ¿el carácter educativo –

formal o no formal–, la información, la lúdica, el entretenimiento, la interactividad, la interacción social?

El equipo de trabajo y de apoyo científico:

•Analizar su hubo interdisciplinariedad entre los diseñadores gráficos, publicistas, comunicadores, albañiles, arquitectos, pedagogos, correctores de estilo, investigadores, historiadores, historiógrafos, equipo de soporte científico, antropólogos, sociólogos, periodistas, filósofos, artistas visuales, artesanos, curadores, conservadores, restauradores, museólogos, museógrafos o comisarios, etc.

•Explicar qué ideas interdisciplinares y extra-artísticas fueron incluidas: sociales, políticas, filosóficas, económicas, científicas, foros, ferias, rizomas, etc.

La difusión de la muestra:

•Valorar las reseñas y comentarios que se le hicieron a la muestra en los medios de comunicación y revistas científicas y especializadas.

•Compilar en una carpeta estas publicaciones.

Las invitaciones y el poder de convocatoria de la institución:

•Evaluar el éxito y el impacto social que generó la muestra.

•Determinar la visibilidad y relevancia de las prácticas artísticas culturales aplicadas para la ciudad y la región.

Los complementos de la muestra:

•Explicar si se impartieron cursos de extensión.

•Describir si hubo conferencias, seminarios, foros, coloquios, propuestas educativas y capacitaciones.

•Detallar si se proyectaron videos o películas alusivas al tema.

•Especificar los eventos que apoyaron, complementaron o promovieron la muestra.

•Describir las actividades complementarias que se realizaron.

•Pormenorizar los productos que se vendieron en la tienda del recinto.

•Explicar si hubo capacitaciones para los guías.

•Determinar si se evaluaron el proceso y los resultados, antes, durante y después del montaje.

•Evaluar los sobres de mano, la publicidad, los pendones y afiches.

•Valorar el criterio científico y curatorial del catálogo, y la autoridad intelectual de sus escritores e investigadores. Describir su formación académica, escuelas de pensamiento y tendencias teóricas o curatoriales, y la pertinencia y aportaciones de sus enfoques críticos, conceptuales y metodológicos.

•Revisar las imágenes del catálogo.

Referencias de apoyo para este ejercicio:

Belcher, M. (1997). La efectividad de la exposición y Sobre los objetos, en Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo. Gijón: Trea, pp. 181-206.

Bellido Gant, M. L. (2001). Dimensión contemporánea de la obra de arte, en Arte, museos y nuevas tecnologías. Gijhón: Trea, pp. 21-47.

Berndt León Mariscal, B. (2005). La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA).

Fernández, L. A. (1993). Museos y patrimonio, en Museología. Introducción a la teoría y la práctica del museo. Madrid: Fundamentos Maior, pp. 123-132.

García Serrano, F. (2000). La formación histórica del concepto de museo, en El museo imaginado. Recuperado de http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf

Hooper-Greenhill, E. (1988). Los museos y sus visitantes. Gijón: Trea, pp. 157-188 y 189-236.

López Barbosa, F. (1993). en Manual de Montaje de exposiciones. Dirigido a museos, bibliotecas, casas de la cultura, oficinas de divulgación cultural y entidades educativas. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Colcultura. Recuperado de www.museonacional.gov.co

Rojo Betancur, F. A. (2009). La curaduría como pedagogía. A propósito del diploma de museología y diseño de proyectos curatoriales en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Arteamérica. Cuba: Casa de las Américas, 20, Recuperado de http://www.arteamerica.cu/20/dossier/fernando.htm y http://www.arteamerica.cu/ y

Sánchez Mora, M. C. (2011). Estudio de patrones de lectura de textos en museos: una contribución a la evaluación formativa de las cédulas. Códice, 12(27), pp. 80-90.

Witker, R. (2001). Los museos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Yates, B. (1993). El conservador de museos frente a los cambios actuales, en Museum International. París: Unesco, pp. 41-45.

Yenawine, P. (1997). Cómo escribir para los visitantes adultos de los museos. Nueva York: Visual Understanding in Education (www.vue.org). Recuperado de http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0047/WritingAdult.espanol.pdf

CONCLUSIONES

La experiencia educativa del visitante de los museos es también una experiencia lúdica y ritual; la manera cómo trascienda su visita, le deja huellas gratas e imborrables; la permanencia e impacto de los contenidos y montajes museográficos en su recuerdo son elementos claves para el funcionamiento y pertinencia de los museos.

El público, al igual que los objetos del acervo de los museos, forma parte del patrimonio de estos, y un museo al que nadie entra no tiene sentido como ente de transformación social. Aun así, sus acervos siguen siendo la materia prima ontológica que sostiene un imaginario social y una memoria de la historia, la cultura, las prácticas artísticas y científicas de los pueblos. Los estudios de público le apuntan a incrementar el interés de visitantes cada vez más diversos y a propiciar el impacto cultural de los montajes expositivos, usando lecturas novedosas del patrimonio.

Lara Plata (2000, p. 69) afirma que los paradigmas científicos y del conocimiento no son simples rupturas de concepciones anteriores a nuevas propuestas epistemológicas, sino el resultado de la formación de especialistas en diferentes campos del saber; algo que él reclama y refuerza cuando se refiere a los vacíos en la construcción teórica de prácticas museísticas y a la ausencia de suficientes expertos en museología y museo-pedagogía, que puedan contribuir a mejorar las prácticas educativas de los museos.

Los museos universitarios representan grandes posibilidades para enfrentar los retos que tiene la educación, ya que son espacios o laboratorios sociales y académicos, en los cuales se desarrolla la museografía de exposiciones. En estos espacios el arte puede suscitar reflexiones interdisciplinares en los diferentes campos del saber, y ser propiciador del fortalecimiento del tejido social, transformando las prácticas artísticas y culturales de una región.

Los museos universitarios también son lugares donde se pueden generar diálogos que permitan visibilizar los procesos de interacción y de exploración experimental de las ciencias adscritas a la institución educativa a las que pertenecen, junto con las humanidades. Las exposiciones entraman estrategias comunicativas y son el escenario en el cual se pueden desarrollar habilidades para la curaduría, la gestión de colecciones, la investigación curatorial, museológica o museográfica y la divulgación de material educativo.

Es necesario que el científico y el investigador desarrollen una verdadera sensibilidad humanista y crítica, frente a los fenómenos estéticos y artísticos que subyacen a toda manifestación cultural, incluidos los productos y procesos científico-tecnológicos. Y en el mismo sentido, un estudiante de un programa de formación técnica necesita tener una visión más amplia y abierta hacia el mundo y el conocimiento; por ejemplo, las ingenierías se pueden repensar y acercar más vigorosamente a las humanidades y las artes, para asimilar sus prácticas y producción cultural a partir de una concepción estética del mundo, de la legitimación y comprensión de sus aportes a la calidad de vida de las sociedades en las cuales intervienen.

Un diálogo entre las tecno-ciencias y las humanidades puede generar grandes cosas: el artista complementa su imaginario y mentalidad, y aprehende herramientas del método científico y de su rigor metodológico (desafortunadamente hoy se asiste a un divorcio en buena parte de los productos y lenguajes de ambas; pero el problema se nota más acentuado en la asunción que las ciencias tomen de métodos, conceptos y lenguajes del arte; dado que en las artes visuales, en su producción, intermediación, gestión, teorización y curaduría, se hace uso frecuente de procesos y productos tecnológicos: cámaras de video, de fotografía, plataformas y programas informáticos, renderización de proyectos en 3D, curadurías virtuales, etc.).

Es posible identificar y problematizar de manera argumentada la relación que existe entre el arte –sus procesos, iconografías, formalización y

conceptualización– y las representaciones o metodologías del lenguaje científico, abordando la tecno-ciencia como un fenómeno estético, artístico y cultural, mediante una confluencia historiográfica y comparativa entre escuelas de pensamiento, tendencias, teorías y mentalidades.

Se evidencia hoy cómo, con una sólida conceptualización, una investigación de cualquier campo del saber, incluso afín a las ciencias exactas, las ciencias básicas, las ciencias «duras» o las tecno-ciencias, puede convertirse en un insumo para la selección del corpus de obra, el texto de un catálogo artístico y el guión curatorial de una exposición artística bien fundamentada.

El arte es una herramienta eficaz y un poderoso mecanismo para la transformación social de las comunidades en las cuales incide. Se puede decir que en todas las épocas y culturas de la historia, el arte siempre ha dialogado interdisciplinarmente con la ciencia, los avances tecnológicos y los materiales que se tengan a la mano.

REFERENCIAS

Achiaga, P. (2004). Comisarios. Todas las caras del curator. El Cultural, El Mundo, Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8689/Comisarios_Todas_las_caras

Argan, G. C. (1998). El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Akal.

Argüello García, P. M. (2004). Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia. Recuperado de http://rupestreweb.tripod.com/colombia.html

Bachelard, G. (1957). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.

Bailey Jr., C. W. (1998). Bricks, bytes or both? The probable impact of scholarly electronic publishing on library space needs. Information Imagineering: Meeting at the Interface. Chicago: American Library Association. Recuperado de http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/105073/1/bricks.pdf

Barenblit, F. (2003). La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo, en La crítica de arte. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 269-280.

Barrios, J. L. (2005). SEMEFO: una lírica de la descomposición. Fractal.

México, 36. Recuperado de http://www.mxfractal.org/F36Barrios.html

Baudrillard, J. (1985). El sistema de los objetos. México: Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1993). Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós.

Belcher, M. (1997). La efectividad de la exposición y Sobre los objetos, en Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo. Gijón: Trea, pp. 181-206.

Bellido Gant, M. L. (2001). Dimensión contemporánea de la obra de arte, en Arte, museos y nuevas tecnologías. Gijón: Trea, 53, pp. 21-47.

Berndt León Mariscal, B. (2005). La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA).

Bordieu, P., Darbel, A. y Schnapper, D. (2003). Las condiciones sociales de la práctica cultural, en El amor al arte. Los museos europeos y su público. Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 39-40.

Bozal, V. (2000). El arte en la guerra civil, La postguerra y Hacia un arte crítico: informalismo, experimentalismo, realismo, en Historia del arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días. Madrid: Istmo, pp. 148-188.

Bozal, V. (2004). El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial. Madrid: Siruela, pp. 13-154.

Burke, P. (2001). El testimonio de las imágenes, Introducción, en Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, p. 12.

Calabrese, O. (1993). Cómo se lee una obra de arte. Madrid: Cátedra.

Calabrese, O. (1999). La era neobarroca. Madrid: Cátedra.

Castillo, M. (2009). Espacio. Extranjerías [Entrevista de video]. Fundación Telefónica, España, Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=8SvabovTVb4

Cedraschi Caverzasio, R. (2002). La alquimia de las formas. Artes de África en México (vía San Francisco), en África [exposición, catálogo]. México: Museo Nacional de Antropología.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (2001). Noticias del día, 28 marzo. Recuperado de http://archive.is/zZeVc

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (2014). El museo puede contribuir a la reconstrucción del tejido social. Recuperado de http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=33854#.VICqwzGG98E

Cordero Reiman, K. (2012). Curaduría y universidad, en Museos y educación, México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Arte, pp. 187-198.

Cortés G., J. M. (1997). Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona: Anagrama.

Crow, T. (2002). El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid: Akal.

Danto, A. (1999). Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2003a). La madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural. Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2003b). Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Madrid: Akal.

De Micheli, M. (1994). Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza.

Debroise, O. (1983). Juventud quemada, en Figuras en el trópico. Plástica mexicana: 1920-1940. México: Océano.

Debroise, O. (1998). Perfil del curador independiente de arte contemporáneo. Curare, 12, pp. 8-14.

Dewey, J. (1998). Art as an experience. New Haven y Londres: Yale University Press.

Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós.

Echeverría, J. (2003). La revolución tecnocientífica. México: Fondo de Cultura Económica.

Eguiarte Sakar, M. E. (2012). Experiencia estética y educación: el Museo Nacional de Historia de Chapultepec, en Museos y educación, Francisco López Ruiz [ed.]. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Arte.

Estados Unidos Mexicanos (2010). Encuesta nacional de juventud 2010. Secretaría de Desarrollo Social, Instituto Mexicano de la Juventud (ImJuve). Recuperado de http://www.imjuventud.gob.mx/pagina.php?pag_id=137

Fernández, L. A. (1993). Museos y patrimonio, en Museología. Introducción a la teoría y la práctica del museo. Madrid: Fundamentos Maior, pp. 123-132.

Fleming, W. (1997). Arte, música e ideas. Bogotá: McGraw-Hill.

García Serrano, F. (2000). La formación histórica del concepto de museo, en El museo imaginado. Recuperado de http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf

Gardner, H. (2005). Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ginzburg, C. (1994). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método, en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia. Barcelona: Gedisa, p. 64.

Giunta, A. (2001). Estrategias de internacionalización, en Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta. Argentina: Paidós, pp. 237-267 y 268-303.

Goldman, S. M. (1989). El tiempo de la confrontación, en Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio. México: Domés, pp. 47-74.

Gombrich, E. (1997). La historia del arte. Madrid: Debate.

Greenberg, Cl. (2002). Arte y cultura. Ensayos críticos, Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 155-198.

Guasch, A. M. (2002). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo

multicultural. Madrid: Alianza, pp. 51-164, 165-198, 241-288, 355-378, 403-458 y 557-570.

Guilbaut, S. (1990). De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, Madrid: Mondadori, pp. 31-102.

Guilbaut, S. (1995). Sobre la desaparición de ciertas obras de arte, México: Curare, Fonca, pp. 7- 50.

Hauser, A. (1969). Historia social de la literatura y el arte. Madrid: Guadarrama.

Hirst, B. (1993). Fractal Landscapes: From the real world. Manchester: Cornerhouse Publications.

Hirst, D. (2006).Visitaciones [exposición]. Ciudad de México, Galería Hilario Galguera y Museo Nacional de San Carlos, 6 octubre - 27 noviembre. Recuperado de http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=46

Hooper-Greenhill, E. (1988). Los museos y sus visitantes. Gojón: Trea, pp. 157-188 y 189-236.

Instituto Tecnológico Metropolitano - ITM (s.f.). Museo de Ciencias Naturales de La Salle. Recuperado de http://museo.itm.edu.co/ y http://museo.itm.edu.co/index.php/info-general/filosofia/presentacion

Kuhn, T. (1971). La estructura de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica.

Lara Plata, L. (2000). Museo-pedagogía: un paradigma en construcción, en La Pedagogía en el Museo. Corrientes actuales [memorias]. Primer Encuentro Nacional ICOM/CECA, La Trinidad (Tlaxcala.)

López Barbosa, F. (1993). Capítulos 1, 5 y 7, en Manual de Montaje de exposiciones. Dirigido a museos, bibliotecas, casas de la cultura, oficinas de divulgación cultural y entidades educativas. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Subdirección Nacional de Museos, Colcultura.

Lorente Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. Desde el Museo, 2, pp. 24-33. Recuperado de http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-2-2006/desdemuseorev02.html

Lorente Lorente, J. P. (2011). El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos. Museo y territorio, 4, pp. 124-132. Recuperado de http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-13.pdf

Marchán Fiz, S. (2001). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Madrid: Akal, pp. 1-50, 151-263 y 315-342.

Martínez Celis, N. (2010). Nam June Palk: padre del videoarte. Arte Actual, 20. Recuperado de http://arte-actual.blogspot.com/2010/08/nam-june-paik-padre-del-videoarte.html

Morín, É. (1994). El método III. El conocimiento del conocimiento. Madrid: Cátedra.

Moulin, Raymonde (2012). El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías. Buenos Aires: La Marca, p. 132.

Ortega González, C. P. (2012). Culturas juveniles: una aproximación a los públicos adolescentes, en Museos y educación, México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Arte.

Ortiz Gaitán, J. (1984). Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo, en Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección bienal de crítica de arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pp. 8-20.

Peña, D. (2011). Domestika, MADinSpain [Conferencia]. Recuperado de http://vimeo.com/27285817

Pérez Santos, E. (2000). Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones. Gijón: Trea.

Podro, M.(2001). Los historiadores del arte críticos, Madrid: Visor.

Prieto S., A. (2001). Pánico, performance y política. Conjunto. La Habana, Casa de las Américas, 121. Recuperado de

http://hemi.nyu.edu/eng/about/Antonio.essay.shtml

Rocha Iturbide, M. (2009). El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina. Resonancias. Recuperado de http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm

Rodríguez, J. (2006). 225 años de la Academia de San Carlos. Cultura.UNAM, Artes e Historia México, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=07122006180151

Rojo Betancur, F. A. (2009). La curaduría como pedagogía. A propósito del diploma de museología y diseño de proyectos curatoriales en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Arteamérica. Cuba: Casa de las Américas, 20. Recuperado de http://www.arteamerica.cu/20/dossier/fernando.htm y http://www.arteamerica.cu/

Sadurni, N. (2012). Cuando el arte nos devuelve la mirada. El público y los museos de arte, en Museos y educación. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Arte, p. 91.

Sáenz Obregón, J. (2001). Escuela y museo: pedagogía, institución e imaginación, en La educación en el museo [memorias]. Coloquio nacional Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, p. 137.

Sánchez Mora, M. C. (2009). Inteligencias múltiples y museos de ciencias. Revista Digital Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM), 10(11). Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art72/art72.pdf

Sánchez Mora, M. C. (2011). Estudio de patrones de lectura de textos en museos: una contribución a la evaluación formativa de las cédulas. Códice. Medellín: Universidad de Antioquia, 12(27), pp. 80-90.

Sánchez, J. M. (2000). El siglo de la ciencia. Madrid: Taurus.

Sandler, I. (1996). El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto. Madrid: Alianza.

Santacana, J. y Hernández, F. (2006). ¿Museología crítica?, en Museología crítica. Gijón, España: Trea, pp. 18-21.

Santacana, J. (2012). El concepto de museografía didáctica. Recuperado de http://didcticadelpatrimonicultural.blogspot.com/2012/12/el-concepto-de-museografia-didactica.html

Semana (2012). Así son los jóvenes colombianos. Recuperado de http://www.semana.com/especiales/articulo/asi-jovenes-colombianos/259207-3

Silverman, L. H. (2001). Museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado, en La educación en el museo [memorias]. Coloquio nacional Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Sontag, S. (2005). Sobre la fotografía. Madrid: Alfaguara.

Tzara, T. (1994). Siete manifiestos dada. Barcelona: Tusquets.

Universidad Nacional de Colombia (2011). ¿Qué hacen los jóvenes en su tiempo libre? Bogotá: Agencia de noticias de la Universidad Nacional. Recuperado de http://noticias.universia.net.co/en-portada/noticia/2011/01/06/776227/que-hacen-jovenes-tiempo-libre.html

Venturi, L. (2004). Introducción y capítulo 10, La crítica de arte y el formalismo, en Historia de la Crítica de Arte. Barcelona: Random House Mondadori, pp. 47-48 y 317-340.

Verdone, M- (1997). El futurismo. Manifiestos del futurismo. Bogotá: Norma.

Westbrook, R- B. (1999). John Dewey. Perspectivas, 23(1-2), pp. 289-305. Recuperado de http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/deweys.pdf

Witker, Rodrigo (2001). Los museos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Colección Tercer Milenio.

Yates, B. (1993). El conservador de museos frente a los cambios actuales, en Museum International. París: Unesco, pp. 41-45.

Yenawine, P. (1997). Cómo escribir para los visitantes adultos de los museos. Nueva York: Visual Understanding in Education (www.vue.org). Recuperado de http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0047/WritingAdult.espanol.pdf

SITIOS WEB

Academia Imperial de Belas Artes (Aiba). Río de Janeiro. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/es/instituicao511920/academia-imperial-de-belas-artes-aiba

ArtEEspaña. Arte Colonial. Recuperado de http://www.arteespana.com/artecolonial.htm

ArteHistoria. Las Meninas. La familia de Felipe IV. Recuperado de http://www.artehistoria.com/v2/obras/3.htm

ArteHistoria. Recuperado de http://www.artehistoria.jcyl.es/

Arts.com. Recuperado de www.arts.com

Biografías y Vidas. Buscador de biografías. Recuperado de http://www.biografiasyvidas.com/

ColArte Nuevo. Biblioteca virtual del arte en Colombia. Recuperado de www.colarte.com

ColArte. Consulta bibliográfica. Recuperado de http://www.colarte.com/colarte/busquedas/busquedaLibros.asp?search=Colombia&p=14

Colombia, Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango, Actividad cultural. Bogotá. Recuperado de www.lablaa.org

Colombia, Banco de la República. Colección de arte del Banco de la República. Recuperado de www.banrep.gov.co

Delahunt, Michael (2011). ArtLex, Art Dictionary. Recuperado de http://www.artlex.com/

International Council of Museums (ICoM), Consejo internacional de museos. Recuperado de http://icom.museum/la-organizacion/L/1/

Museo Británico. Londres. Recuperado de http://www.britishmuseum.org/visiting.aspx?lang=es

Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MuMA). Puebla. Recuperado de http://www.museodemujeres.com/

Museo del Louvre. París. Recuperado de http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp

Museo Guggenheim. Bilbao. Recuperado de http://www.guggenheim-bilbao.es/

Museo Nacional de Colombia. Bogotá. Recuperado de www.museonacional.gov.co

Museo Nacional del Prado. Madrid. Recuperado de www.museodelprado.es

Rojo, F. (2012). Museología (libro electrónico) Fondo Editorial del ITM. (ISBN obra independiente: 978-958-8743-24-0). Medellín. Recuperado de http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/museologia/index.html

Museografía (libro electrónico) Fondo Editorial del ITM. (ISBN obra independiente: 978-958-8743-23-3). Medellín. Recuperado de http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/museografia/index.html

Estudios iconológicos (libro electrónico) Fondo Editorial del ITM. (ISBN obra independiente: 978-958-8743-25-7). Medellín. Recuperado de http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/estudios-iconologicos/index.html

Tate. Glossary of art terms. Reino Unido. Recuperado de http://www.tate.org.uk/collections/glossary/default.htm

The Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York. Recuperado de www.moma.org

Fernando Antonio Rojo Betancur

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Magíster en Estudios de Arte, de la Universidad Iberoamericana, México D. F., con mención honorífica otorgada por excelencia académica. Becario MUTIS, SRE - Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México, en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, D.F.

fernandorojo@itm.edu.co

NOTAS AL PIE

[1] John Dewey (1859-1952). Ph.D. de la Universidad Johns Hopkins (Maryland). Profesor en las universidades de Chicago, Nueva York y Columbia. Dewey es considerado uno de los pensadores estadounidenses más influyentes de la primera mitad del siglo XX, en particular por sus escritos sobre pedagogía infantil (Westbrook, 1999).

[2] Tanto en las artes como en las ciencias subyacen complejos procesos cognitivos y de pensamiento, de fruición estética y de creatividad; en ellos se opera con objetos, símbolos y problemas prácticos, a partir del entorno y la imaginación. Las artes y las ciencias se proyectan en objetos que emergen de ideas que toman un significado corpóreo, y en ellas se trabaja con medios cualitativos y cuantitativos, metáforas y metonimias, a partir de la experiencia de una realidad exterior o interior.

[3] Lois H. Silverman. Magister de Social Work (MSW) de Indiana University-Purdue University-Indianápolis (IUPUI) y Ph.D. de Pennsylvania University.

[4] Karen Cordero Reiman. Profesora de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA) y profesora del posgrado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Cordero Reiman es graduada en Historia del Artes de Swarthmore College (Pennsylvania) y magíster y candidata a doctorado en Historia del Arte de Yale University (Connecticut). Además es miembro fundadora de la revista de arte Curare.

[5] Rodrigo Witker. Graduado de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA). Académico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla;

diseñador, coordinador y profesor de maestrías y diplomados en estudios de museos y gestión del arte, gestión museográfica y museología. Planificador, diseñador y productor de proyectos museográficos.

[6] Además de las cédulas de pie de objeto, debe haber cédulas de apoyo del objeto o cédulas interactivas que complementen, sin amplias elucubraciones teóricas ni densos o complicados discursos de lenguajes rebuscados, la escueta información de la cedula básica.

Curar una muestra no es sólo colgar cuadros en una pared: curar es interpretar, mediante un discurso, unas piezas artísticas y hacerles justicia en contexto, potencializándolas como lenguaje o expresión estética.

Las cédulas o fichas técnicas no deben reducirse a una información básica; y aunque por los resultados que arrojan múltiples estudios es sabido que casi nadie va a un museo a leerlas, estas sí se leen, y por tanto deben ser excelentes.

La museografía debe resolver los problemas que plantea la museología previa de un guion temático y su discurso científico o curatorial.

[7] Se hace referencia a metalenguajes de curadores para ser leídos por curadores, no por un público hipotéticamente lego en los temas y asuntos abordados.

[8] Para entender cómo es la realización y el uso adecuado de las cédulas o fichas técnicas de las exposiciones en las salas de los museos –diseño, tipologías y contenido–, se recomienda revisar las aportaciones de estos autores:

Hooper-Greenhill, E. (1988). Los museos y sus visitantes. Gijón: Trea, pp. 157-188 y 189-236.

Belcher, M. (1997). La efectividad de la exposición y Sobre los objetos, en Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo. Gijón: Trea, pp. 181-206.

Pérez Santos, E. (2000). Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones. Gijón: Trea.

[9] Lucio Lara Plata. Antropólogo Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH - México). Diplomado en Museología de la Pinacoteca Virreinal de San Diego (Ciudad de México). Investigador, docente, asesor, gestor cultural, museólogo, museógrafo, curador y fotógrafo. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ofrecido seminarios y conferencias en escenarios internacionales.

[10] María Estela Eguiarte Sakar. Profesora de la maestría en Estudios del Arte en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA).

[11] Raffaela Cedraschi Caverzasio. Traductora, etnóloga de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México y magíster en estudios de Asia y África del Colegio de México. Cedraschi Caverzasio es curadora y jefa del Departamento de Promoción Cultural del Museo Nacional de las Culturas, dependencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de Ciudad de México.

[12] Se hace referencia a diálogos interdisciplinares con la antropología, la

sociología, la historia, la semiótica, la sicología, la filosofía, las ciencias «duras», las ciencias exactas, etc.

[13] Hirst, D. (2006).Visitaciones [exposición]. Ciudad de México, Galería Hilario Galguera y Museo Nacional de San Carlos, 6 octubre - 27 noviembre. Recuperado de http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=46

[14] «Cadáver exquisito». Del francés cadavre exquis. Técnica de creación colectiva a través de la cual una imagen, una oración gramatical o cualquier otro tipo de expresión artística iniciales son intervenidas en cadena para obtener una nueva obra.

[15] Nuria Sadurni. Curadora educativa independiente e historiadora del arte. Magíster en Estudios del Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA).

[16] Carlos Yáñez Canal. Sociólogo, especialista en Docencia Universitaria, Gerencia y Gestión Cultural. Docente de tiempo completo en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales.

[17] Que realiza varias tareas simultáneamente: comer, chatear, ver televisión, hablar por teléfono, posiblemente en combinación adicional con dispositivos tecnológicos: tabletas, teléfonos inteligentes, televisión o radio interactivas, etc.

[18] Claudia del Pilar Ortega González. Jefa de investigación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

[19] El tema de las inteligencias múltiples aplicado a los museos es tratado en detalle en el siguiente artículo: Sánchez Mora, M. C. (2009). Inteligencias múltiples y museos de ciencias. Revista Digital Universitaria. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 10(11). Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art72/art72.pdf

[20] Las curadurías de los museos propician la investigación y la difusión de sus acervos. El lenguaje curatorial establece un discurso que es comunicado a través de la exposición. El curador interroga e interpreta los objetos a su cargo, decodifica el potencial de sus colecciones y entiende que una colección y exhibición de objetos es una colección y exhibición de ideas en el espacio, que genera tensiones constantes que deben convertir las piezas exhibidas en artefactos novedosos e interesantes. El curador propicia espacios de reflexión, sensibilización, disfrute, experimentación, exploración y aprendizaje, y su trabajo permite la construcción de sentido y de significados.

[21] Se hace referencia a la aniquilación del sustrato ontológico o ancestral de las piezas, cuando son destruidas o sustraídas con el fin de degradar, humillar o desmoralizar a los pueblos de los territorios invadidos o conquistados.

[22] Joan Santacana. Licenciado en Filosofía y Letras con especialización en Arqueología e Historia antigua de la Universidad de Barcelona, Ph. D. en Pedagogía de la Universidad de Valladolid y profesor titular de Didáctica de las Ciencias sociales en la primera universidad.

[23] Jesús Pedro Lorente Lorente. Ph. D. en Museología y Museografía de la Universidad de Leicester, diplomado en Museología de L'École du Louvre, diplomado en Museos y Pinacotecas de la Università Internazionale dell'Arte, research fellow (investigador) posdoctoral de la Universidad de Leicester y profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

[24] Comisario artístico / comisariado artístico: es una función propia de la museística, las exposiciones y el coleccionismo. En ocasiones se emplea el anglicismo «curador», traducido directamente del vocablo inglés curator. Esta acepción no debe confundirse con las funciones de conservación y restauración de obras de arte (Achiaga, 2004).

El comisario artístico surge a partir de la idea de un conservador de arte; es un profesional capacitado en el dominio de los saberes que posibilitan, entre otros, la exposición, valoración, manejo, preservación y administración de bienes artísticos. Actúa generalmente sobre bienes artísticos, así como también en labores de administración y conducción, sin dejar de lado la elaboración de estudios e investigaciones.

Curador: derivado del término inglés curator, que significa «conservador». El curador ejerce una de las funciones del conservador: la de comisario de exposición (Moulin, 2012).

[25] Un ejemplo de la historia del arte novelada o con tropos literarios es la obra literaria e historiográfica del historiador de arte, curador, crítico y novelista Olivier Debroise (Jerusalén, 1952 – Ciudad de México, 2008), en el capítulo Juventud quemada de su libro Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920-1940, publicado en México en 1984 por Editorial Océano, en el que hace una aproximación de las vidas de diferentes artistas mexicanos, casi todos de la primera mitad del siglo XX.

[26] En el propio contexto regional, debido a lo reducido de la nómina laboral, en muchos museos el museólogo puede fungir también como curador, museógrafo, comisario y gestor cultural, y deslizarse en todos esos roles; por ende, debe ser versátil y tener una excelente capacidad de respuesta ante las demandas culturales y operativas de la entidad museística.

También hay mucho empirismo en la actividad museológica y en la labor curatorial; muchos curadores o museólogos no han sido formados como tales, sino que han tenido estudios de arquitectura, comunicación social, derecho o filosofía; aun así han desempeñado una labor encomiable, haciéndose a una experiencia muy valiosa que bien puede suplir una formación académica específica en el área de la museología, la museografía o la curaduría.

La curaduría es un don que puede manifestarse en un académico, teórico, estudioso o profesional de cualquier campo del saber.

[27] La curaduría tiene como misión principal profundizar en el conocimiento de las colecciones, base fundamental de trabajo para todas las demás secciones de un museo, y elevar asimismo el nivel científico de la entidad.

[28] El «museo viajero» de Marcel Duchamp era una especie de pequeños maletines transportables que contenían reproducciones, réplicas y fotografías en miniatura de sus obras. Este artista desarrolló de esta manera el concepto de museo transportable o museo en miniatura, un pequeño contenedor que mezcla el concepto de arte y de archivo documental, en el que los objetos reproducidos a escala fungen como piezas originales. De este modo su trabajo tampoco se ha podido sustraer a los grandes aportes de la modernidad, la industrialización y la tecnología.

[29] El museo es una institución de carácter permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, dedicada a la valoración, resignificación y apropiación del patrimonio cultural, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y disfrute, la evidencia material de la gente y su medio ambiente. Tal es el caso de los archivos históricos, filmotecas, fototecas, bibliotecas, planetarios, centros culturales, casas de la cultura, zoológicos, acuarios, jardines botánicos y los

propios museos denominados como tal en sus diversos tipos: arqueológico, de arte, historia, historia natural o ciencia, entre otros.

La museología es una ciencia aplicada que estudia la historia del museo y su papel en la sociedad, además de los sistemas de búsqueda y conservación de las obras, la investigación, la educación y la organización.

El guion curatorial museológico es el guion conceptual de la exposición que se monta. Surge de la investigación del curador o comisario y debe tener núcleos objetivos y tipos de objetos que desarrolla cada núcleo. Ya sea temático o científico, este guion se despliega en objetos –las piezas que se van a exponer–.

La museografía se ocupa de la teoría y la práctica de la instalación de museos, actividad que incluye todo lo relacionado con las instalaciones técnicas, los requerimientos funcionales y espaciales, la circulación, el almacenamiento, las medidas de seguridad y la conservación del material exhibido. En otras palabras, la museografía de una exposición es la puesta en escena del concepto museológico.

El guion curatorial museográfico consiste en la colección y ordenamiento de piezas seleccionadas en una estructura correspondiente con la estructura conceptual y temática del guion museológico. El guion museográfico es la estructura en objetos, el montaje en sí, las ideas convertidas en el espacio tridimensional y el concepto en objetos. En tanto las ideas se vuelven o se convierten en el montaje, la narrativa y el discurso curatorial museológico se cristalizan en el espacio mediante imágenes, formas y textos (IcoM).

[30] Los museos, los gabinetes, las cámaras de las artes, las cámaras de las maravillas, los museos de historia natural con enfoques enciclopedistas, las colecciones privadas que sobrevivían desde tiempos primigenios hasta la Edad

Media y el Renacimiento, los expolios, los tesoros de las guerras, las antigüedades de las primeras excavaciones o rescates arqueológicos, generaban un sinnúmero de objetos y obras de arte que ameritaban la mirada y categorización sistemática de especialistas, no de anticuarios o coleccionistas empíricos.

La modernidad dejaba su impronta positivista. Después del Enciclopedismo y la Ilustración –en el contexto de la Revolución Francesa– los museos comenzaban a destacarse históricamente y eran necesarios, porque apoyaban una mirada científica de la realidad y del mundo, tenían un profundo sentido ontológico y adquirían una nueva escala de valores.

Los museos europeos recibieron un nuevo impulso entre los siglos XVIII y XIX: eran la síntesis de la cultura material y del pensamiento occidental con sus imaginarios espirituales. Esto ameritó la vinculación de la historia con el arte para poder describir e interpretar la carga simbólica y el significado de los acervos y las colecciones.

[31] Michael Podro (Reino Unido, 1931-2008). Caballero del Imperio Británico (Commander of the Most Excellent Order of the British Empire, CBE) y miembro de la Academia Británica (Fellow of the British Academy, FBA). Estudió inglés en la Universidad de Cambridge y filosofía en el University College de Londres. Ph. D. en Filosofía e Historia del Arte y profesor en el Camberwell College of Arts.

[32] La teoría formalista del arte –o formalismo, impulsado por los llamados «historiadores formalistas» en Alemania, en la segunda mitad del siglo XIX–, también ha sido denominada teoría o historia de la pura visibilidad –el descubrimiento de la forma–, e influyó ostensiblemente en la crítica e historia del arte hasta bien entrado el siglo XX.

Para profundizar más en este tema recomendamos consultar la siguiente fuente: Venturi, L. (2004). Introducción y La crítica de arte y el formalismo, Capítulo 10, en Historia de la Crítica de Arte. Barcelona: Random House Mondadori, pp. 47-48 y 317-340.

[33] La cuestión de la desmaterialización de la obra de arte y los nuevos medios, soportes, roles o lenguajes tecnológicos y mediáticos de los curadores en los actuales circuitos del arte puede verificarse en los siguientes textos:

Barenblit, F. (2003). La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo, en La Crítica de Arte, Ana Maria Guasch [coord.]. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 269-280.

Bellido Gant, M. L. (2001). Dimensión contemporánea de la obra de arte, Capítulo 1 en Arte, museos y nuevas tecnologías. Gijón: Trea, pp. 21-47.

Debroise, O. (1998). Perfil del curador independiente de arte contemporáneo. Curare, 12, pp. 8-14.

[34] Hirst, Bill (1993). Fractal Landscapes: From the real world. Estados Unidos: Cornerhouse Publications. Hirst comunica paisajes muchas veces separados por miles de kilómetros, pero que encuentran en la intención de su mirada un hilo conductor. Las formas desordenadas y los cambios en la escala acercan estos fragmentos al concepto de fractal revelando el detalle y remitiéndose a lo natural y también a los lugares intervenidos por el hombre.

[35] The Lightning Field (Campo de relámpagos) es una instalación permanente construida en Quemado, desierto al oeste de Nuevo México, condado de Catron,

Nuevo México, al suroeste de los Estados Unidos, compuesta por 400 postes de acero pulido inoxidable distribuidos en un área de una milla por un kilómetro.

[36] Información recabada en octubre de 2013.

Fuentes:

Universidad CES: Julián Emilio Vélez R., decano de la Facultad de Odontología; y Luis Fernando Vélez Jaramillo, jefe de pregrado de la Facultad de Odontología.

Universidad EAFIT: Fabio Soto Correa, docente y jefe de carrera del Departamento de Música, adscrito a la Escuela de Ciencias y Humanidades.

[37] El trabajo del curador también puede ser objeto de crítica y valoración conceptual o estética por parte del público visitante a los museos. En su ejercicio como profesional de un museo, el curador estructura en las exposiciones un lenguaje propio y una semántica particular, y como difusor de los acervos y colecciones, los investiga e interpreta a la luz de unos recursos semánticos que publica y que son susceptibles de ser valorados por los visitantes y por el periodismo cultural calificado. Mediante este instrumento –como se mostró en el Anexo 4– el visitante puede ser empoderado conceptualmente mediante diversas herramientas discursivas para que pueda realizar su propia valoración de la curaduría de la exposición que visita, incluso su propia curaduría con el corpus de obra, el discurso y la museografía.